

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATEUS SOKOLOWSKI

**ASPECTOS DA CAVALARIA NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DE
AFONSO X (1252 – 1284)**

CURITIBA

2016

MATEUS SOKOLOWSKI

**ASPECTOS DA CAVALARIA NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DE
AFONSO X (1252 – 1284)**

Dissertação de mestrado apresentada para defesa
no Curso de Pós-Graduação em História, Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marcella Lopes
Guimarães

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação

Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Sokolowski, Mateus

Aspectos da cavalaria nas cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284) / Mateus Sokolowski – Curitiba, 2016. 155 f.

Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Afonso X, Rei de Castella e Leão, 1221-1284. 2. Ibérica, Península. 3. Cantigas de Santa Maria – Música. 4. Cavaleiros e cavalaria - História. I. Título.

CDD 946.02

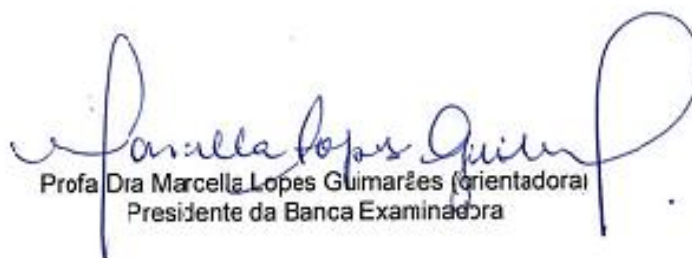



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (FPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MATEUS SOKOLOWSKI**, intitulada: **Aspectos da Cavalaria nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, primeiro de junho de dois mil e dezesseis.


Prof. Dra Marcella Lopes Guimarães (orientadora)
Presidente da Banca Examinadora


Prof. Dra Ana Paula Peters (JNESPAP)
1º Examinador


Prof. Dr. Marcelo Franz (UTFPR)
2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Existem profissionais que passam por nossas vidas e que através de sua competência acima da média fazem toda diferença contribuindo para tornar este mundo um lugar melhor. Compartilham gentileza, generosidade e amizade fora de série. Uma dessas pessoas é minha orientadora Marcella Lopes Guimarães, que vem fazendo toda diferença na comunidade acadêmica, bem como na vida de seus colegas e alunos. Querida professora, obrigado pela confiança!

Agradeço aos colegas e amigos pelo apoio e/ou empréstimos de livros: Elaine Senko, André Leme, Ana Luiza Mendes, Mariana Bonat, Carlos Ramos, Fernando Kinach Loureiro, Dante Escuissato, Guilherme Escuissato, Rodrigo Mateus, Leonardo Girardi, Rafael Diehl, Thiago Henrique Felício, Monah Pereira, Carmem Druciak, obrigado a todos pelo conhecimento e generosidade. Agradeço também os professores Renan Frighetto e Fátima Regina Fernandes, suas disciplinas ministradas na pós-graduação colaboraram de forma decisiva para escrita deste trabalho.

Agradecimento especial aos professores Ana Paula Peters e Marcelo Franz, sem a generosa contribuição de vocês na banca de qualificação este trabalho não seria o mesmo.

Agradeço à minha família e amigos da banda Mandala Folk pelo apoio e principalmente a Livia Lanaro, meu amor e parceira em toda esta caminhada!

Agradeço também a todos que de alguma forma colaboraram para construção deste trabalho, com uma lembrança, paciência para escutar, sugestões, ou compartilhando o gosto pela música.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. AS CANTIGAS DE SANTA MARIA: NOVOS DEBATES E PERSPECTIVAS ATRAVÉS DE UMA LEITURA INTERDISCIPLINAR.....	14
2.1. OS MANUSCRITOS.....	14
2.2. A QUESTÃO DE AUTORIA.....	22
2.3. ESTUDOS DA LITERATURA.....	28
2.3.a. O Galego-Português	28
2.3.b. Os Sentidos da Poesia.	31
3. O PARALELO ENTRE MÚSICA E LINGUAGEM.....	34
4. A IMPORTÂNCIA DO RESGATE MUSICAL.....	38
4.1. UMA ABORDAGEM CRÍTICA DAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> , NO CONTEXTO DA HISTÓRIA DA MÚSICA MEDIEVAL	45
4.2. O DEBATE SOBRE A NOTAÇÃO RÍTMICA E A MÉTRICA POÉTICA	51
4.3. A SONORIDADE DAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>	56
4.4. ENSAIO DE UMA ANÁLISE HISTÓRICA E MUSICAL DA CSM 382	65
5. CONTEXTUALIZANDO O REINADO DE AFONSO X (1252-1284).....	74
5.1. EL FECHO DEL IMPÉRIO	76
5.2. EL FECHO DE ALLENDE E A REVOLTA MUDÉJAR.....	80
5.3. O EMBATE ENTRE O PROJETO CENTRALIZADOR RÉGIO E O CONSERVADORISMO DA NOBREZA: A REVOLTA NOBILIÁRQUICA.	88
5.4. A VIAGEM AO IMPÉRIO E OS ANOS FINAIS DO REINADO	97
5.5. A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E PODER NOS EMPRENDIMENTOS CULTURAIS DE AFONSO X.....	100
6. PERFIS DOS CAVALEIROS NAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>	107
6.1. DEBATE SOBRE A FIGURA DE MARIA: A VIRGEM COMO CAVALEIRO?	117
6.1.a. O culto mariano na Idade Média	117
6.1.b. O Milagre nas Cantigas de Santa Maria.....	123
6.2. CONTEXTO DE FRONTEIRAS: O PAPEL DA CAVALARIA CASTELHANA E O PROTAGONISMO DAS ORDENS MILITARES NA RECONQUISTA	128
6.3. O CAVALEIRO IDEAL SEGUNDO AS CANTIGAS DE SANTA MARIA .	134
6.4. O MAU CAVALEIRO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA	138

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
8. REFERÊNCIAS	149

RESUMO

Nesta pesquisa levantamos os perfis dos cavaleiros presentes nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X (1252-1284) de Leão e Castela e os confrontamos com a historiografia, estudos literários e musicológicos a fim de perceber as singularidades e as possíveis analogias do cavaleiro lírico do rei com as expectativas que esses guerreiros geravam na sociedade medieval castelhana. Afonso X foi um dos grandes monarcas ocidentais do século XIII, além de ter sido um rei guerreiro criado no ambiente da Reconquista, era um amante das artes e do conhecimento. As *Cantigas de Santa Maria* compostas em sua corte são o maior conjunto de poemas medievais redigidos em galego-português, idioma poético que suplantava as fronteiras entre os reinos ibéricos. Desta forma, procuramos evidenciar neste trabalho a importância dos estudos interdisciplinares para compreender o papel da cavalaria da Península Ibérica da segunda metade do século XIII, nesse sentido demos destaque ao estudo da música medieval. Após a leitura crítica das 427 cantigas, realizamos um recorte temático: selecionamos as que citavam a cavalaria para formar o *corpus* de fontes. A partir daí, descobrimos que o rei autor estabelecia nas cantigas uma relação de cumplicidade entre o rei e a Virgem, enquanto propunha à nobreza guerreira um modelo de cavaleiro ideal cuja maior virtude era a fidelidade, ao mesmo tempo em que tecia críticas ao mau cavaleiro cujo maior defeito era infidelidade, fator este que refletia as preocupações políticas do monarca durante seu reinado.

Palavras-chave: *Cantigas de Santa Maria, Afonso X, cavaleiros.*

ABSTRACT

In this research we raised the shapes of knights in the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X (1252-1284) of Castile and Leon and confront to historiography, literature and musicological studies in order to understand the singularities and the possible analogies of lyrical knight of the King with expectations that generated these warriors in spanish medieval society. Alfonso X was one of the major Western monarchs of the thirteenth century, and has been a warrior king created in the Reconquista environment, was a lover of the arts and knowledge. The *Cantigas de Santa Maria* composed in his court are the largest collection of medieval poems written in Galician-Portuguese, poetic language that surpassed the boundaries between the Iberian kingdoms. In this way, we try to show in this research the importance of interdisciplinary studies to understand the role of the cavalry of the Iberian Peninsula in the second half of the thirteenth century, in this direction we highlight the study of medieval music. After the critical reading of 427 songs, we conducted a thematic focus: selected the citing knight to form the sources of corpus. From there, we found that the king author established in the songs a complicit relationship between the king and the Virgin. While proposing the warrior nobility an ideal model of knight whose greatest virtue was loyalty, at the same time it wove criticism of the bad knight whose greatest fault was infidelity, a factor that reflected the monarch's political concerns during his reign.

Keywords: *Cantigas de Santa Maria, Alfonso X, Knights.*

1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento desta dissertação foi impulsionado pela monografia realizada na Graduação intitulada: “*Por Santa Maria! A fina flor da cavalaria nas cantigas de Afonso X (1252 – 1284)*”, em que levantamos os traços emblemáticos do cavaleiro elogiado nas *Cantigas de Santa Maria*¹. Mais do que repostas à problemática desenvolvida, descobrimos uma fonte rica, cuja leitura multiplicou nossos questionamentos, demandando uma trabalhosa análise das fontes a ser desempenhada nesta pesquisa.

A atual historiografia medieval nacional tem realizado importantes trabalhos a respeito das *Cantigas de Santa Maria*, devido à relevância do tema que tem a peculiaridade de nos aproximar de uma forma única do homem medieval. Entre os autores desses estudos historiográficos, citamos a Prof. Dr.^a Aline Dias da Silveira (UFSC), que desenvolveu um respeitável trabalho sobre a figura do mouro nas *Cantigas de Santa Maria*², um estudo de grande valia para nossa pesquisa, e o Prof. Dr. José Rivair Macedo (UFRGS) que orientou importantes pesquisas como a dissertação da Prof.^a Marina Kleine (UFRGS) que deu continuidade com o doutorado na Universidade de Sevilha em 2012. Outra pesquisa importante é a do Prof. Leonardo Augusto Fontes que recentemente concluiu sua dissertação de mestrado sobre os Mouros no reinado de Afonso X.

As Cantigas também são executadas por grupos musicais como o conjunto Música Antiga da UFF fundado em 1982, ativo até os dias de hoje, e também por pesquisadores do NEMED (Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR) do qual eu participo como pesquisador e músico. Ressalto também o nome do Prof. Carlos Ramos, que desenvolve um importante trabalho didático com seu grupo denominado *Trovadores* e da Prof.^a Dr.^a Ana Paula Peters que se destaca por suas pesquisas nas áreas de História e Música. Estes

¹ AFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17833>.

Acesso em 01/08/2011. E em Alfonso X el Sabio. Cueto, L.A.d., Ribera, J., & Real Academia Española (1889). *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, 1990.

² SILVEIRA, Aline Dias da, “Fronteiras Da Tolerância E Identidades Na Castela De Afonso X”. In: *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013. Ou SILVEIRA, Aline Dias da. “Política e Convivência Entre Cristãos e Muçulmanos nas *Cantigas De Santa Maria*”. In: PEREIRA, Nilton M., CROSSETTI, Cybele de A., TEIXEIRA, Igor S. *Reflexões sobre o medievo*. GT Estudos Medievais/ ANPUH-RS. São Leopoldo (RS): Oikos, 2009, p. 58.

exemplos evidenciam o interesse dos discentes e docentes pela execução performática da música, *contrafactum*³, e recuperação destes temas, cuja divulgação ao vivo ou em meios de comunicação como a TV, tem a capacidade de estimular novas pesquisas e despertar o interesse do público. Pelo fato de eu ser também músico e executar o repertório Afonsino das *Cantigas de Santa Maria*, surgiu, então, a preocupação de fazer um estudo musical nesta dissertação.

Em levantamento realizado no banco de teses da CAPES, encontramos os trabalhos mais recentes do Brasil que demonstram como o rei e a nobreza utilizavam-se dessas composições como ferramentas políticas e instrumento de poder. A relação entre poder e trovadorismo na Idade Média tem sido estudada de maneira brilhante pelo Prof. Dr. José de Assunção Barros (UFRJ), que tem grande parte de suas pesquisas publicadas em artigos online. No século XXI, a lírica trovadoresca de modo geral passou a ganhar mais espaço nos estudos medievais europeus, norte e latino-americanos, marcando presença em revistas, periódicos e publicações temáticas. Na Universidade Federal do Paraná, a Prof. Dr.^a Marcella Lopes Guimarães, da linha de pesquisa Cultura e Poder, orienta trabalhos que abordam as mais atuais discussões da historiografia sobre o tema, como a pesquisa da Dr.^a Elaine Cristina Senko que focaliza a concepção de justiça nas *Siete Partidas do rei Afonso X, o Sábio*, bem como o trabalho da pesquisadora M.^a Ana Luiza Mendes com o Cancioneiro Galego-Português.

De fato, a criação da ABREM⁴ em 1996 também colaborou para estimular o interesse pela Idade Média no Brasil, contribuindo para um crescimento das obras publicadas em Língua Portuguesa, no entanto, ainda é necessário recorrermos a autores estrangeiros que são essenciais para o estudo das *Cantigas de Santa Maria* e o reinado de Afonso X o Sábio. Esse diálogo entre autores nacionais e internacionais é vital para construção da pesquisa.

As *Cantigas de Santa Maria* já foram também examinadas por estudiosos da área de Letras no Brasil, como o Prof. Dr. Osvaldo Ceschin (USP), a Prof. Dr.^a Ângela Vaz Leão (UFMG), o Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (UFES), dentre outros que trazem importantes contribuições para a leitura interdisciplinar das fontes. Já o reinado de Afonso

³ Contrafactum é a substituição de um texto por outro sem mudança significativa na música. Ou utilização de uma mesma melodia para diferentes textos.

⁴ ABREM. Associação Brasileira de Estudos Medievais. Disponível em: <http://www.abrem.org.br>. Acesso em 05/04/2015.

X também vem recebendo cada vez mais atenção da historiografia europeia e neste trabalho demos destaque aos estudos dirigidos pelo Prof. Dr. Manuel González Jiménez (Universidad de Sevilla) um dos criadores da revista *Alcanate*⁵, que une pesquisadores do mundo todo em torno desta temática. Criada em 1998, sob a direção do Professor Manuel González Jiménez e do Professor Jesús Montoya, foi viabilizada através do trabalho de destacados acadêmicos e estudiosos. Trata-se de um compêndio atualizado de publicações de estudos históricos e literários, que atua em conjunto com universidades facilitando o diálogo entre diversas áreas do conhecimento histórico.

Na primeira parte desta pesquisa, buscamos apresentar o nosso corpus de fontes e o estado dos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* todos originários da Corte de Afonso X no século XIII. Na sequência, apresentamos a metodologia interdisciplinar que estará presente na análise do *corpus* de fontes desta pesquisa. Para tanto evocamos estudiosos da área de Literatura, para realizar uma discussão a respeito do conceito de autoria e para explicar como para os estudiosos da obra de Afonso X, o rei é considerado principal autor das *Cantigas de Santa Maria*. Amparamo-nos também nos estudos de Foucault e Barthes para problematizarmos o conceito na autoria, que era entendido de maneira diferente na Idade Média.

Neste momento, buscamos também trazer para o debate a importância do Galego-Português como um idioma poético que ultrapassava as fronteiras dos reinos ibéricos, e realizar uma discussão sobre nossa compreensão da música como linguagem. Neste debate, concluímos que as cantigas podem ser compreendidas como uma linguagem poético-musical, que faz uso da linguagem, mas não se restringe a ela, podendo então ser compreendida como jogo, conceito este, definido brilhantemente por Huizinga em sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*.⁶

No segundo item da pesquisa, chegamos à parte da musicologia, com destaque os estudos do Prof. Manuel Pedro Ferreira que recentemente lançou uma obra que aborda

⁵ ALCANATE. Revista de Estudios Alfonsíes. Disponível em:

< <http://editorial.us.es/es/alcanate-revista-de-estudios-alfonsies>>. Acesso em 20/03/2016.

⁶ HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura*/[tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/dirigida por J. Guinsburg).

especificamente a música nas *Cantigas de Santa Maria*⁷ e também do Prof. Ismael Fernandez de La Cuesta, Wan der Werf e Roland de Candé que ressaltam a importância do estudo das cantigas para compreensão das relações culturais na península:

(...)até o século XII ou XIII, não há incompatibilidade entre os sistemas musicais que podem referir-se às mesmas fontes. Os músicos do Oriente e do Ocidente encontram ao longe vivos sucessos, e o ensinamento dos teóricos persas coincide em mais de um ponto com o de Boécio e de seus sucessores – quando Afonso X, “El Sabio”, introduziu o ensino de música na Universidade de Salamanca, os estudantes ainda puderam formar-se nessas diferentes culturas.⁸

Já o Prof. Manuel Pedro Ferreira, levantou repostas para uma série de questões que estão na ordem do dia da musicologia. A relação entre oralidade, memória e fixidez rítmica levou o autor a explorar a relação estrutural entre o canto e os poemas, dando atenção às correspondências entre acento verbal e acento musical.⁹ O autor através de ferramentas teóricas da etnomusicologia¹⁰ - abordagem que busca compreender a música como cultura, portanto, fruto de seu contexto - atualizou o debate a respeito da tradição manuscrita da notação musical, observando a influência da cultura andaluza nos modelos rítmicos das composições da Afonso X. Nesse sentido percebemos um hibridismo, na composição das Cantiga de Santa Maria que refletem uma identidade cultural indefinida, reflexo do trânsito cultural entre Castela, Leão e os reinos vizinhos. Apontando para o futuro, estes estudos musicais resultaram no projeto de uma transcrição diplomática integral da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. O conjunto das transcrições deverá ser disponibilizado em breve na Internet, trazendo uma nova dimensão para o estudo do tema.¹¹ Somamos a este referencial a concepção de música Histórica de

⁷ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*. Volume 1 (Música Palaciana). Editado por imprensa nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. 1ª edição. Lisboa, maio de 2010.

⁸ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo. Martins Fontes, 1994. P. 198.

⁹ FERREIRA, Manuel Pedro. Versão portuguesa do artigo “*Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940 - 2010)*”, in José Mattoso (dir.), *The Historiography of Medieval Portugal* (c. 1950-2010), Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 111-29. O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010)

¹⁰ Tem como seus principais expoentes John Blacking (1928-1990). Este pesquisador integra o relativamente pequeno grupo de autores de referência na etnomusicologia. Seu livro “How musical is man?” Está entre os mais citados nesse campo de estudos.

¹¹ CESEM. Confluências Culturais na Música de Alfonso. Disponível em: <<http://cesem.fcsh.unl.pt/investigacao/linhas-de-investigacao/estudos-musica-antiga/projectos-financiados/confluencias-culturais-na-musica-de-alfonso-x>>. Acesso em 07/04/2016.

Nikolaus Harnocourt, que traz importantes questionamentos para o estudo da música antiga, e a percepção John Blaking da música como uma atividade essencialmente social.

Hoje as *Cantigas de Santa Maria* podem ser encontradas na sua integralidade em sites e em versões impressas de qualidade. Utilizamos a edição impressa pela Real Academia Espanhola em 1922 e o site “Domínio Público”¹² lançado em 2004, onde se adota a classificação corrente utilizada para a numeração das *Cantigas de Santa Maria*. Este site coloca à disposição de todos os usuários uma biblioteca virtual que se constitui referência para professores, alunos e pesquisadores. Optamos por este meio devido à facilidade de acesso, confiabilidade e rigor no tratamento das fontes. Grande parte dos pesquisadores, no entanto, se utiliza da versão de Walter Mattman de 1981¹³ com 419 *Cantigas de Santa Maria* (datadas entre 1270 e 1282). Esta obra geralmente serve de base para os bancos de dados disponíveis online.

Outro site também importante para esta pesquisa é o Corpus Informatizado de Português Medieval (CIPM), desenvolvido pela Universidade Nova de Lisboa.¹⁴ Tais iniciativas estão alinhadas com um novo paradigma na construção do conhecimento que com o crescimento da Internet facilitam aos novos pesquisadores o acesso a informações e recursos presentes em livros ainda não publicados no Brasil. É o caso de diferentes universidades no mundo que disponibilizam online fontes para estudo, por exemplo, o site Cantigas Medievais Galego Portuguesas¹⁵ e a base de dados da Universidade de Oxford sobre as *Cantigas de Santa Maria*¹⁶. Além destas nos amparamos principalmente no banco de dados Dialnet¹⁷ que propõe um novo paradigma para circulação de informação aliado ao rigor científico. A fundação *Dialnet* foi constituída por uma equipe da Universidade de La Roja desde 2009, tem entre suas funções facilitar o acesso a

¹² DOMÍNIO PÚBLICO. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>>. Acesso em 01/08/2011.

¹³ Mettman, Walter (ed.) (1981), Afonso X, o Sábio (s. XIII) *Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia.

¹⁴ O projeto resultou da necessidade de dados indispensáveis para a investigação linguística sobre o período mais antigo do Português. A par dos estudos linguísticos e do tratamento automático dos textos do CIPM, está a ser desenvolvido um Dicionário do Português Medieval, cuja informação pode ser consultada em glossários e bases de dados disponíveis no site <<http://cipm.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 01/06/2015.

¹⁵ CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 01/06/2015.

¹⁶ CSM. Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria of Oxford University. Disponível em: <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>>. Acesso em 01/06/2015.

¹⁷ Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/>> 05/04/2016

conteúdo científico no âmbito hispânico-português através da internet com o objetivo de favorecer e potencializar a cooperação internacional das pesquisas.

Com a leitura, análise e comparação das edições das 427 *Cantigas de Santa Maria*, ainda na graduação, chegamos então a selecionar quarenta e três cantigas que citavam de alguma forma a cavalaria, nobres ou escudeiros para que possamos, portanto, no decorrer deste trabalho compreender as relações do monarca com este segmento da sociedade. Nossa metodologia foi de realizar um recorte temático¹⁸ selecionando, portanto as: CSM 16, 22, 45, 48, 58, 63, 64, 67, 84, 94, 121, 135, 137, 144, 148, 152, 155, 158, 174, 194, 195, 207, 216, 217, 232, 233, 234, 237, 243, 264, 277, 281, 292, 312, 314, 336, 341, 352, 382, 409. Recorremos também ao banco de dados da Universidade de Oxford, citado anteriormente, a maioria das cantigas selecionadas, são contempladas pelo Banco de dados como as que contêm a palavra cavaleiro, ainda que o banco de dados não tenha incluído importantes cantigas que tratam da cavalaria, o que requer do pesquisador a leitura completa de todas as cantigas para estudar este tema. Este número de cantigas ainda pode ser extrapolado se levarmos em conta todas as cantigas que tratam da atividade guerreira.

Na terceira parte da dissertação, buscamos demonstrar através das fontes e bibliografia até que ponto a empresa cultural de Afonso X, especificamente as *Cantigas de Santa Maria*, contribuíram para a construção de uma identidade unitária do reino. Evidenciamos, portanto, o caráter propagandístico das *Cantigas de Santa Maria* procurando demonstrar como as cantigas dialogavam com seu contexto de produção. Para tanto, selecionamos três aspectos importantes do reinado de Afonso X: o primeiro é *El fecho del Imperio* que foram o conjunto de esforços do monarca a fim de obter o título de imperador do Sacro Império Romano Germânico, empreendimento no qual não logrou êxito, e o *El Fecho de Allende*, que se trata da pretensão em realizar uma cruzada contra África. O segundo são os conflitos internos com a nobreza que vão culminar com problemas sucessórios no fim do seu reinado. Por terceiro e último, buscamos destacar seu maior legado que foi sua vasta produção cultural que inclui obras de cunho poético, jurídico e científico.

Na última parte da dissertação, realizamos uma análise comparativa entre as fontes e a bibliografia a fim de traçar as especificidades do perfil do cavaleiro ibérico nas

¹⁸ Mesmo método utilizado pelas autoras Aline Dias Silveira e Marina Kleine nas pesquisas referenciadas nesta dissertação.

Cantigas de Santa Maria, para tanto recorreremos a diversos autores que estudaram a cavalaria no medievo. Buscamos também realizar um debate a respeito da figura da Virgem Maria, principal protagonista das cantigas.

Nosso trabalho, finalmente, se construiu a partir de um tripé interdisciplinar: com o apoio de estudiosos da área da Literatura, Musicologia e História foi possível confrontarmos elementos do cavaleiro lírico do rei com a historiografia a fim de perceber as expectativas que confluíram para este cancioneiro. A partir da música, foi possível perceber como a cultura cortesã dialogava com a cultura popular nas *Cantigas de Santa Maria*. Com a Literatura, encontramos ferramentas teórico-metodológicas para compreensão e análise destas fontes, para que finalmente realizássemos a análise histórica que nos propomos. Com isso, nosso principal objetivo, além de realizar um estudo musical das *Cantigas de Santa Maria*, foi compreender de que forma os cavaleiros eram retratados nas Cantigas destacando sempre o caráter oral e performático da poesia na Idade Média. Ao confrontar elementos do cavaleiro lírico do rei com a historiografia buscamos explicar as expectativas que esses guerreiros geravam na Península Ibérica do século XIII, bem como o papel que era desempenhado por eles neste contexto caracterizado pelo embate entre o projeto centralizador régio e o conservadorismo da nobreza.

As *Cantigas de Santa Maria* são compreendidas, assim sendo, como uma obra poética, musical e importante ferramenta política de Afonso X que não hesitou em utilizá-las como um veículo para divulgar sua visão de mundo, sentimentos, e por fim, para exercer seu poder político.

2. AS CANTIGAS DE SANTA MARIA: NOVOS DEBATES E PERSPECTIVAS ATRAVÉS DE UMA LEITURA INTERDISCIPLINAR

2.1. OS MANUSCRITOS

As *Cantigas de Santa Maria* são consideradas uma das maiores obras poéticas da Idade Média e referência da cultura ocidental. Tesouro Nacional de Espanha, eram consideradas como objeto precioso desde o tempo dos últimos reis da dinastia de Trastâmara de Castela, no século XV, quando foram guardadas no Tesouro do Alcázar de Segóvia. No reinado de Filipe II de Espanha, foram transferidas do arquivo de Simancas, para onde transitara por ordem de Carlos I (imperador Carlos V da Alemanha), para a Biblioteca do Escorial.

Enquanto da poesia provençal restaram em torno de 95 cancioneiros, mais ou menos 2.542 Cantigas, o corpus profano Galego-Português é mais escasso com mais ou menos 1664 cantigas, conforme ressalta a Profa. Lênia Marcia Mongelli¹⁹. Eles chegaram até nós através de manuscritos, cópias muitas vezes tardias ou danificadas, que até hoje alimentam debates entre os especialistas a respeito de qual a melhor versão filológica. Nós, no entanto, optamos por trabalhar com uma produção poética específica: As *Cantigas de Santa Maria*.

Segundo a Profa. Lênia Mongelli, o cancioneiro mariano de modo geral tem uma estrutura de conjunto que o torna único entre seus congêneres. Afonso X inovou, deu à sua coletânea o formato de um rosário, pois a cada dez narrativas de milagres insere uma cantiga de louvor reconhecidamente mais pessoal e subjetiva do que as outras²⁰ como, por exemplo, na CSM 209 em que o personagem principal da cantiga é o próprio monarca que, doente, é curado de uma doença grave por um milagre da Virgem. A própria técnica da poesia transforma a recuperação do rei de uma doença em um episódio mítico, cujo significado simbólico é o do merecimento do monarca em receber a graça dos milagres divinos, reforçando mais uma vez a cumplicidade do Rei com a justiça divina. Neste trecho, vemos que nenhum médico poderia curar o Rei, até que ele mandasse pôr sobre ele o livro das *Cantigas de Santa Maria*, sendo então, curado:

¹⁹ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: (antologia da lírica medieval galego-portuguesa)* – São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

²⁰ MONGELLI, Lênia Márcia. Op.cit. p. 282.

*E os físicos mandavan-me pôer
panos caentes, mas nono quix fazer,
mas mandei o Livro dela aduzer;
e poséron-mio, e lógo jovv' en paz*²¹

A Profa. Lênia Mongelli acrescenta que as Cantigas de Afonso X foram baseadas em:

fontes antigas e diversas, latinas, francesas, ibéricas e de tradição oral, recolhendo milagres, lendas e louvores e ladainhas mariológicas que autores como Gautier de Coincy (1177-1236), do célebre *Miracles de Nostre Dame*, ou Gonçalo de Berceo (1198-1264), de Milagros de Nuestra Señora, fizeram florescer na Europa no século XIII²²

Nosso conhecimento destas 427 *Cantigas de Louvor Santa Maria* depende das fontes manuscritas com sua notação musical e da sua acessibilidade. Estes manuscritos nos legaram uma preciosa fonte de informações sobre o medievo uma vez que dialogavam e divulgavam tradições que extrapolavam a Península Ibérica. Chegaram até nós em quatro manuscritos separados, todos datados da segunda metade do século XIII, começaram a ser compilados em aproximadamente 1260, são eles: o *Codex Toledano* (To), que está conservado atualmente na Biblioteca Nacional da Espanha e contém 128 composições com notação musical; o Códice da *Biblioteca Escorial*, sendo o mais completo que pode ser dividido em dois códices o (E1) e o (E2) contendo ao todo 416 cantigas ilustradas que também leva notação musical. E o Códice de Florença (F), conservado na Biblioteca Nacional da cidade, contendo mais 104 cantigas. Neste capítulo buscamos, portanto, apresentar o suporte material das CSM, lembrando que elas obedeciam à antiga tradição, já anterior à Idade Média de utilizar a música como instrumento mnemônico, uma vez que o texto cantado não se perdia.

Em sua obra *Interpretando la música medieval del siglo XIII* o professor espanhol Pedro López Elum descreve os quatro códices das *Cantigas de Santa Maria* que conhecemos atualmente. Todos eles foram elaborados na Corte de Afonso X²³ e são classificados da seguinte maneira, com sua respectiva abreviatura:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10069 (To)

²¹ CSM 209

²² MONGELLI, Lênia Márcia. Op.cit.

²³ ELUM, Pedro López. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las "Cantigas" de Santa María*. Universitat de València, 2005.

- San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, b-I-2 (E1)
- San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, T-I-1 (E2)
- Florença, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R.20 (F)

Códice da Biblioteca Nacional

Desde 1869, equando estava depositado em Toledo ficou conhecido como o Códice de Toledo. O suporte à escritura musical está escrito sobre o pergaminho. Ele contém 160 fólhos e suas medidas são 31,5 x 21,7 cm. O texto literário e musical está disposto em 2 colunas e ocupa de 25 a 28 linhas. A pauta musical se adapta ao espaço disponível, quando a coluna permite, existem até sete pentagramas, o que demonstra a preocupação dos copistas em registrar também as melodias. Este manuscrito contém 122 cantigas e carece de miniaturas.²⁴

A reprodução que mostraremos a seguir não tem as proporções exatas do original, no entanto, cabe ressaltar que diferente dos outros códices: este apresenta dimensões mais reduzidas, portanto, pode ser manuseado com mais facilidade enquanto se cantava, por exemplo. Também não se trata de uma obra de luxo comparado aos outros códices, porque não possui miniaturas, só as iniciais são adornadas em cores, azul ou vermelho, enquanto o texto de modo geral está escrito em preto. Devido ao seu tamanho reduzido, a notação musical só está presente na letra do primeiro estribilho e da primeira cobra²⁵. Em algumas ocasiões, aparecem à margem anotações que visam corrigir erros do texto literário, ou precisar a festividade e o dia em que se deviam cantar algumas cantigas, conforme exemplificamos com a imagem da Prólogo das *Cantigas de Santa Maria*:

²⁴ Ibid.

²⁵ Forma como eram chamadas as estrofes das cantigas.



O códice toledano tem sua versão original disponível em versão digital no site da Biblioteca Nacional de Madrid²⁷. Segundo o site da Biblioteca Nacional, os últimos estudos têm demonstrado que o seu códice é cópia de uma redação primitiva realizada em fins do século XIII e início do XIV onde a notação musical havia se modernizado, representando um estado mais avançado, portanto, que os códices da Biblioteca Escorial

²⁶ O icônico prólogo das Cantigas, “Porque trobar e cousa en que jaz entendimento” no qual Afonso X prepara o ouvinte para conhecer o universo das *Cantigas de Santa Maria* se colocando como trovador da Virgem. É possível visualizar o manuscrito original digitalizado no site da Biblioteca Nacional da Espanha. Disponível em: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/Exposicion/Seccion1/sub2/Obra03.html?origen=galeria>. Acesso em 01/06/2015.

²⁷ BNE. Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://www.bne.es>. Acesso em 19/06/2015.

para o estudo da música.²⁸ Segundo Manuel Pedro Ferreira o manuscrito toledano é menos conhecido, pelo fato de não possuir iluminuras, e terá sido copiado entre 1270 e 1280.²⁹

Códices da Biblioteca Escorial

O Real Mosteiro de São Lourenço do Escorial é um edifício complexo que Felipe II (I de Portugal) entregou aos monges jerónimos. Casa religiosa e palácio real onde a corte podia se instalar, além da biblioteca, contém um panteão real e as coleções de arte reunidas por Felipe II e seus sucessores como objetos de culto, incluindo um extraordinário conjunto de relicários. Felipe II de Espanha é elogiado especialmente por ter mandado construir o Real Mosteiro de São Lourenço do Escorial que contém um exemplo maior do colecionismo praticado pelos reis da Casa de Áustria. É na riquíssima biblioteca que estão os códices das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X.

Entre os dois códices conservados hoje nesta biblioteca há o (E-1) “códice princeps” devido à sua impressionante conservação e qualidade das iluminuras, é também chamado de códice dos músicos devido às iluminuras que representam os mais diversos instrumentos sendo tocados junto aos textos e permitem ao historiador ter acesso a preciosas informações sobre a vida quotidiana, arquitetura, espaços interiores, atividades da nobreza – educação e lazeres de caça. Para Pedro López Elum era este, possivelmente, o exemplar pertencente ao próprio Afonso X.³⁰ E há também o (E-2) denominado códice “rico” devido ao requinte de sua escrita.

Importante ressaltar aqui a importância que se deu em sua época de produção ao registro das cantigas, uma vez que os livros eram extremamente caros na Idade Média, isso é atestado pelo fato de que inclusive alguns códices permaneceram inacabados, devido provavelmente ao custo e à falta de letrados instrumentalizados para executar tal função. Sabe-se que na Idade Média muitas vezes atribuíam-se aos livros uma aura sagrada. Isso pode ser verificado na CSM 209 onde temos o exemplo de uma cantiga de milagre em que é contado um evento histórico ocorrido com Afonso X em 1275: o rei que se

²⁸ BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA. Cantigas de Santa María. Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000018650>>. Acesso em 07/07/2015.

²⁹ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 2009.

³⁰ ELUM, Pedro López. *Op.Cit.*

encontrava enfermo prestes a morrer após todos os remédios indicados terem sido ineficazes, resolve pedir que lhe trouxessem o livro das CSM e o colocassem sobre o seu estômago. Como num passe de mágica, o livro curou instantaneamente o rei.³¹ Essa referência ao livro demonstra algumas características que lhe eram atribuídas além da função de preservar textos e melodias.

Convém lembrar o potencial rítmico da linguagem poética que foi explorado pelos trovadores, pois os poemas eram feitos para serem cantados e apresentados em performances públicas. As iluminuras por sua vez, exibem os músicos tocando em diversas situações, tanto em pé como sentados, sozinhos ou em grupo, e oferecem diversas possibilidades de execução das *Cantigas de Santa Maria*, conforme é possível reparar no fragmento abaixo, dois músicos tocando Charamela, um instrumento de sopro feito de Madeira:



³¹ COSTA, Daniel Soares da. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico* – 2010 (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara Orientador: Gladis Massini-Cagliari.

³² Iluminura da Cantiga 360 presente no Códice E-1 Disponível em: <<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/>>. Nesse trabalho não iremos nos ater a uma análise das científicas das iluminuras presentes nos manuscritos, pois nosso objeto de pesquisa é o texto. Para saber mais sobre as iluminuras na Cantigas de Santa Maria ver SILVEIRA, Josilene Moreira. *O Perfil Das Mulheres Religiosas Em Cantigas De Santa Maria Miniaturas: Estudo Da Relação Entre Texto E Imagem*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá. MARINGÁ 2009. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez.

O Códice de El Escorial (E-1)

Pedro López Elum em sua obra *Interpretando la música medieval: Las Cantigas de Santa María*, descreve minuciosamente este códice: é composto por 361 folhas de pergaminho e seu tamanho é de 40,4X 27,5. Seu texto literário e musical se apresenta em duas colunas com no máximo 40 linhas. Normalmente se copia a música no primeiro estribilho e na primeira estrofe como é feito no códice de Toledo. Poucas vezes a música acompanha todo relato do milagre, pois se pressupõe a repetição da melodia conforme o texto vai mudando, o que facilitava a memorização e reforçava a métrica no poema. As iniciais também são em vermelho e azul e neste códice a notação é muito clara devido à intensidade da tinta. É o manuscrito que contém o maior número de cantigas.³³

Códice Escorial (E-2)

Este manuscrito tem 256 fólios de pergaminho. Seu tamanho é de 49 por 32,6 cm tem, portanto, maiores dimensões que o anterior. Este é o mais luxuoso e contém 1.264 iluminuras. As cores mais utilizadas nelas são azul, verde, vermelho e laranja. A ideia original deste códice era ter música no texto integral do milagre, seguido de um comentário em castelhano na parte inferior. No entanto, este códice não chegou a ser finalizado. Da mesma forma que o códice E-1 o texto literário e musical se apresenta em 2 colunas. Contém 193 melodias apesar de faltarem algumas folhas.³⁴ Este detalhe nos permite levantar a hipótese de que se a melodia fosse realmente idêntica sempre repetindo a música da primeira estrofe e estribilho, não teríamos, portanto, verificado a intenção de registrar a música durante todos os versos do poema. Ora, acreditamos, então, que provavelmente a estrutura ou métrica da melodia era a mesma, ficando ao sabor dos músicos, inserirem improvisos a cada repetição a fim de destacar e executar com uma maior dinâmica diferentes partes do texto dentro desta estrutura. Os ornamentos e a dinâmica ainda hoje são desafiadores de registrar na partitura moderna, uma vez que são executadas de maneira muito subjetiva por cada intérprete, e a notação medieval não possuía tantos recursos técnicos para isso. No entanto, cabe lembrar que a interpretação das cantigas era também cênica e que não devemos imaginar, enfim, que os músicos

³³ ELUM. Op.cit.

³⁴ Ibid.

executavam exatamente a mesma melodia no decorrer do poema de maneira mecânica, sem inserir ou mudar algumas notas, conforme atesta o espaço para preenchimento com música no decorrer de todo poema no Códice Escorial (E-2). Provavelmente sem alterar a métrica, cada intérprete adicionava ornamentos e pequenos improvisos na melodia, que não puderam, devido aos fatores mencionados acima serem registrados no manuscrito.

Códice de Florença

Este códice tem 131 folhas de pergaminho e foi escrito com as mesmas características do E-2. Suas dimensões são de 45X32. É, no entanto, o códice mais incompleto, e apesar de ter espaço para a notação musical tem suas pautas em branco pois as mesmas não foram escritas. Apresenta somente o texto de 109 Cantigas, desta 2 são inéditas e não estão nos outros códices. A respeito deste códice o Prof. García Solalinde realizou um detalhado trabalho.³⁵

³⁵ SOLALINDE, García. *El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos*. Revista de Filología Española, V, 1918, pp. 143-179. *Apud*. ELUM. Op.cit.

2.2. A QUESTÃO DE AUTORIA.

De modo geral, a autoria das *Cantigas de Santa Maria* é atribuída ao rei Afonso X de Leão e Castela. É improvável, se não impossível, porém, que o rei tenha pensado e escrito todos os poemas e a melodia. No entanto, elas levam sua assinatura, o que nos traz uma questão importante para o desenvolvimento da pesquisa: o que entendemos por autor e como era compreendido este conceito no contexto de produção das cantigas?

O significado da palavra “autor”, durante a Idade Média, é diferente do que se entende hoje. Segundo Sérgio Antônio Canedo, a identificação da autoria das CSM está mais ligada ao fato de ter sido o rei o grande mentor do projeto de produção de um livro de cantigas em homenagem à Virgem Maria³⁶. Sem dúvida, Afonso X idealizou a obra, no entanto, há um consenso entre os estudiosos de que o monarca não foi o único autor mas contou com a colaboração de trovadores presentes em sua corte. Ao rei geralmente atribui-se a autoria daquelas cantigas em que ele fala em primeira pessoa, são cantigas que tratam de desejos de vitória em batalhas, cura a enfermidades, proteção contra inimigos ou traidores; acontecimentos alegres ou dolorosos de sua vida; dificuldades políticas, mostrando seus êxitos ou até mesmo fracassos.

Juan Torres Fontes nos mostra que o testemunho presencial do monarca marca presença na CSM 169, por exemplo: “*miragle diréi grande que vi*”, e outra em que o monarca manifesta ter ouvido “*dizer a muitos mouros que moravan ant'y*”.³⁷ Além das Cantigas em que a voz do monarca fala em primeira pessoa, há que se presumir que a vigilância sobre os trabalhos e a intensidade da intervenção do rei diluem as contribuições dos colaboradores na assinatura real. A estas considerações soma-se o fato das iluminuras dos manuscritos exaltarem a figura do rei como um intermediário entre a Virgem e seus súditos.

Para Mara Lúcia Fabiano Soares, são os aspectos sociais e as circunstâncias históricas que deram origem ao conceito de autor e à noção de autoria na forma como conhecemos hoje. Desde a Idade Média vêm sendo atribuídos diferentes graus de reconhecimento da autoria, cuja definição se aplica a diversos tipos de produção: música,

³⁶ CANEDO, S. A. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2005.

³⁷ FONTES, Juan Torres. *Alcaraz y la cantiga CLXXVIII*, en *Alcanate*. Revista de estudios alfonsíes, III, El Puerto de Santa María (Cádiz), 2002-2003, págs. 256.

literatura ou outros textos escritos. Graus diferentes de autoria são atribuídos em momentos históricos distintos a diferentes gêneros discursivos. Nossa análise poderia ser sintetizada na seguinte colocação da autora: “*Ao tratarmos do autor de textos escritos falamos não somente de um escritor, mas sim daquele cujo o nome dá identidade e autoridade ao texto*”.³⁸

Com base nos estudos de Foucault, Soares nos mostra que o nome do autor remete a várias significações e expectativas em relação ao texto publicado, o nome do autor não é, portanto, um nome comum como os demais nomes próprios. Ainda segundo Foucault, a questão de propriedade sobre o texto surge em um momento onde se buscava punir o autor de determinadas ideias, enquanto, na Idade Média os textos científicos que tratavam de astronomia, medicina e ciências naturais só eram aceitos como verdadeiros se contivessem o nome do autor³⁹, como por exemplo, o Lapidário de Afonso X.

O debate sobre a questão da autoria, apesar de já exaustivamente discutido por diversos autores, mostra-se fundamental. A estudiosa Juciane dos Santos Cavalheiro, escreveu um trabalho onde sintetiza e apresenta a concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. Para a autora, embora cada um possua particularidades teóricas, eles questionam a unicidade do sujeito, a partir da negação de uma voz soberana/única.⁴⁰ Concordamos com Cavalheiro, quando ela afirma que a autoria é um fenômeno complexo, principalmente quando trazemos esta questão para as *Cantigas de Santa Maria*.

Segundo Barthes, com o afastamento do autor, não há a quem se possa atribuir uma identidade ao texto. Nesse sentido através da pesquisa de Soares e Cavalheiro, chegamos a uma esclarecedora citação de Barthes: tanto o autor como o leitor são produtores do texto, ambos são “escritores”, mas, para que aconteça “o nascimento do leitor”, deverá ocorrer a morte do Autor.⁴¹ Ora, como podemos perceber isso na obra de Afonso X? Como ela se transforma e é recebida pelos seus leitores e ouvintes? Para os historiadores e músicos restaram os manuscritos e através dele podemos traçar

³⁸ SOARES, M. L. F. *O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira: um estudo da identidade autoral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras da PUC- Rio. Orientadora Professora Dr. Barbara Jane W. Hermais. 2007.

³⁹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal. Veja/Passagens 2002

⁴⁰ CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*. Signum Estudos de Linguagem, Londrina, n. 11/2, p 67-81, dez. 2008.

⁴¹ BARTHES, 1984. Apud. CAVALHEIRO, Ibid.

possibilidades dentro de seu contexto de produção para buscar conhecer as expectativas em relação à obra.

Já para Foucault a função do autor é compreendida através de seus textos, criados por uma pluralidade de “Eus”. Ou seja, não remetemos em nossa pesquisa a um Afonso X singular, em quase meio século de reinado só poderíamos encontrar um discurso heterogêneo, composto de várias vozes. A função de autor segundo Foucault, não se constrói atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constrói com uma característica de modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. O que faz um indivíduo exercer a função de autor é mediante seu nome, delimitar, recortar e caracterizar textos que lhe são atribuídos.⁴² Para Cavaleiro, a análise da função do autor conduz ao reexame da noção de sujeito. O sujeito sempre fala de algum lugar, portanto, não é dono livre de seus atos discursivos. A autora conclui, explicando que, para Bakhtin e Foucault, “o sujeito só é possível enquanto ser no discurso/na linguagem”.⁴³ E a partir desta perspectiva que buscamos compreender Afonso X enquanto autor das Cantigas, que confere identidade a estes textos.

Quanto aos estudiosos, que debatem especificamente a autoria de Afonso X nas *Cantigas de Santa Maria* o que mais surpreende, no entanto, são os recentes estudos de Manuel Pedro Ferreira que verifica a independência do Rei autor frente aos modelos consagrados pelo trovadorismo cortês peninsular:

Se aos jograis se negava independência criativa, e os trovadores não estão na origem dos modelos majoritariamente usados nas CSM, então estes modelos formais foram adotados pelo rei a partir de uma cultura alheia à tradição cortês local.⁴⁴

O prof. Ferreira vai mais adiante e busca explicar a autoria na música através dos estudos das melodias, e destaca o fato de Afonso X ter sido autor de mais de quarenta cantigas trovadorescas de temática profana, o que constitui indício de que além das regras

⁴² FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal. Veja/Passagens 2002. Apud. CAVALAHEIRO, Juciane dos Santos.

⁴³ CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. Op.cit.p. 79.

⁴⁴ FERREIRA, Manuel Pedro. *Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria*. In. Alcanate. Revista De Estudios Alfonsies VIII [2012-2013], [43 - 53] El. Puerto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio. 2007 P. 47.

de composição poética, também dominava a linguagem da composição musical. Portanto, é possível que o rei também tenha atuado como autor da música de um número indeterminado de cantigas e não apenas orientado e avaliado a sua produção⁴⁵. Segundo Manuel Pedro Ferreira a elaboração das CSM era um projeto pessoal do rei, no entanto, se os jograis transmitiam os poemas através do canto, é aceitável que tenham participado de sua criação, sugerido alterações ou executassem a sua própria maneira adaptando os poemas. Trava-se de uma arte performática sempre em movimento e transformação. Sem contar as melodias afonsinas, que coincidem parcialmente com outras composições.⁴⁶ Para o Prof. Ferreira estes processos podem ser identificáveis através da anomalia métrica em algumas cantigas que possuem um ajustamento problemático entre texto e melodia. Isso nos permite compreender melhor os gêneros de música na Idade Média onde uma mesma melodia podia às vezes ser cantada em diferentes poemas. Ou seja, o conteúdo podia ser adaptado à forma e vice-versa.

Outro dado interessante que o autor aponta é a reivindicação de autoria que o Rei faz para certas estrofes ou melodia, o que demonstra certo orgulho artístico do monarca, que fazia questão de registrar ser autor de algumas passagens e chamar atenção para as melodias que eram novas. Para o Prof. Ferreira, esta reivindicação de autoria pode ser tomada como um recurso literário e retórico para conquistar a atenção do ouvinte, para uma nova melodia. Ainda assim, o rei evidenciava sua participação e autoridade editorial sobre o conjunto da obra⁴⁷.

Para discussão deste tema em específico nos amparamos na tese de Daniel Soares da Costa⁴⁸ que escreveu um brilhante capítulo com uma síntese de autores especialistas na obra Afonsina. Entre eles cita O'Callaghan para quem o fato das CSM mostrarem a intervenção da Virgem Maria na vida do rei, revela traços da própria personalidade e espiritualidade do monarca, desvelando sentimentos do rei em relação à deslealdade da

⁴⁵ FERREIRA, M. P. *Alfonso X, compositor*. In: Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes, Cádiz: Cátedra Alfonso X el Sabio, v. V, 2007b, p. 117-137

⁴⁶ Nesta obra Ferreira irá exemplificar como contrafacta as seguintes CSM: o Canto da Sibila (CSM 422), o tropo de ofertório *Recordare, virgo mater* (CSM 421), um *rondeau* com texto latino (CSM 290), uma canção devocional de Gautier de Coinci (CSM 60) e uma alba do trovador Cadenet (CSM 340)

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ COSTA, Daniel Soares da. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico* / Daniel Soares da Costa. – 2010; Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara Orientador: Gladis Massini-Cagliari

sua nobreza, doenças frequentes etc, fatores que fazem dessa obra um instrumento importante de conhecimento biografia de D. Afonso X e seu reinado.⁴⁹

Enquanto para Parkinson, possivelmente não foi Afonso X quem fez o cancionário mariano, mas quem ordenou a sua feitura baseada em relatos dos milagres da Virgem⁵⁰, para J. T. Snow o rei seria um chefe de equipe que junto com os especialistas, organiza a coleta de materiais de trabalho com tradutores, copistas, miniaturistas, músicos, artesãos, entre outros, que deveriam sempre passar pela aprovação do monarca.⁵¹

Nesse sentido, Sergio Antônio Canedo afirma em sua tese que:

(...) o soberano ditava a um redator o que pensava, e também suas propostas e diligências; do mesmo modo projetava realizações diversas e as mandava fazer por outras mãos. Seria a tarefa do autor o conceber a ideia, o ditar-lhe a factibilidade, apresentar um plano para a sua produção e coordenar a execução do projeto. Nesse sentido, parece-nos, não há como desconhecer que D. Afonso é, desde já, um verdadeiro autor. ”⁵²

Obviamente, para que o Rei fizesse um livro era preciso que ele constituísse uma equipe de colaboradores capacitados. Na Idade Média, o conjunto das cantigas de louvor sob assinatura de Afonso X, era mais importante do que especificar, a origem ou autoria de cantigas específicas, ressignificadas na coletânea. Segundo Canedo, tudo isso nos ajuda a perceber que não haveria uma pretensão de autoria localizada no autor enquanto indivíduo, ou como vimos anteriormente, quanto sujeito. O homem medieval se via inscrito em um universo cujos limites não teriam, no que diz respeito ao reconhecimento individual, qualquer grande implicação. Afonso X, movido por sua fé, rogava a Maria através de suas cantigas, que também continham mitos populares sem autoria definida. Os manuscritos foram um projeto movido por uma devoção legítima por parte de um Rei que reunia as qualidades intelectuais e artísticas necessárias, seria estranho que essa autoria não pudesse ser reivindicada também para a sua obra de louvor:

⁴⁹ O'CALLAGHAN, J. F. *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic biography*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998. Apud. COSTA. op. cit., p. 37.

⁵⁰ PARKINSON, S. *As Cantigas de Santa Maria: estado das questões textuais*. Anuario de estudios literarios galegos, Vigo, p. 179-205, 1998a. Apud. COSTA. op.cit. p. 40.

⁵¹ SNOW, J. T. *Alfonso X y las "Cantigas": documento personal y poesía colectiva*. In: MONTROYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 159-172.

⁵² CANEDO, S. A. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2005.

Pela tão discutida autoria afonsina, no entanto, respondem os conceitos de autor na Idade Média e não os modernos conceitos de autoria, tão calcados no individualismo e divinização do artista. O autor medieval não é a subjetividade autônoma como a entendemos atualmente, cercado das querelas contemporâneas sobre o grau de seu poder e autoridade. O autor medieval é apenas aquele que é o mentor, o direcionador que promove a realização da obra a partir de suas ideias.⁵³

Ainda para Canedo:

A autoria é aventada aqui não porque se possa afirmar que o Rei compôs essa ou aquela cantiga, mas porque ele foi o mentor do cancionero e, como já apontáramos anteriormente, esse é um conceito mais importante no mundo medieval do que aquele de um autor individual⁵⁴

Ou seja, com base nos estudos dos autores acima citados, podemos colocar que Afonso X, movido por sua devoção, pode segundo os conceitos de sua própria época e condições de criação do texto, ser apontado como autor das *Cantigas de Santa Maria*, uma obra que pode ser entendida como de autoria compartilhada e disseminada pelo canto dos jograis.

⁵³ Ibid. P. 193.

⁵⁴ Ibid.

2.3. ESTUDOS DA LITERATURA

2.3.a. O Galego-Português

O romance galego-português está na origem do Português e se insere num longo processo de mudança das várias línguas faladas no ocidente peninsular. A partir dos séculos VIII e IX na península, já era possível identificar duas grandes áreas, uma, de dialetos setentrionais (galego-português, asturo-leonês, castelhano, navarro-aragonês, catalão), outra para o centro-sul, de dialetos mais conservadores com relação ao latim vulgar, reduto de árabes, berberes da Mauritânia, hispano-godos, moçárabes e judeus. Segundo a Prof^a. Lênia Mongelli, a *Reconquista* e os belicosos avanços vindos do Norte levaram o galego-português também ao sul peninsular em constante interação. O que, no entanto, lhe conferiu prestígio foi ter-se tornado a língua de predileção dos trovadores, como os próprios reis como D. Dinis (1279-1325) de Portugal e Afonso X de Castela (1252-1284).⁵⁵ Importante ressaltar que enquanto Afonso X mandava escrever crônicas e toda sua obra jurídica como as *Siete Partidas* em castelhano, compôs suas cantigas, entre elas as *Cantigas de Santa Maria* em galego-português, o que revela a língua galega com uma língua da arte.

Resta a pergunta: porque o galego-português para as cantigas, se Afonso X mandava escrever outras obras em castelhano? Ora, Afonso X viveu parte de sua infância na Galícia e podia considerar o Galego como língua materna, que era de fato a língua culta do reino. Desde Fernando III a poesia escrita galego-portuguesa introduziu-se na corte, relegando os provençais a segundo plano. O primeiro poeta galego que triunfou na corte castelhana foi *Bernardo de Bonaval* oriundo de Santiago de Compostela, a este seguiu toda uma legião de trovadores. Na corte de Afonso X se trovava em galego e o próprio rei poeta serviu dessa língua para competir com seus trovadores e jograis em justas poéticas para expressar seus sentimentos, conforme atestam as diversas iluminuras das cantigas que retratam cantores na corte do rei.⁵⁶

Segundo Mongelli para falar do sagrado, da Virgem e seu Filho, Afonso X utiliza como língua o galego-português; coerente com esta escolha:

⁵⁵ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: (antologia da lírica medieval galego-portuguesa)* – São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

⁵⁶ JIMENEZ, Manuel Gonzalez. *Alfonso X El Sabio*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona., 2004. Ariel biografías. 1ª. ed. , 2ª. imp. edición. P. 433.

serve-se dos modelos amatórios cortesãos em voga, disseminados pela lírica profana, para dirigir-se a Virgem em vassalagem e jurar-lhe fidelidade, saudando- A como Fror das Frores, Dama sem-par, que acresce, as usuais qualidades físicas e morais das amadas e amantes dos trovadores (...) Afonso X submete o culto mariano em ascensão no século XII, sob forma de intervenção de Maria na vida dos homens(...)⁵⁷

Chegamos, portanto, no ponto fundamental da pesquisa com a seguinte citação de T.S Eliot, que converge para nosso debate. O autor discute a importância da poesia de maneira brilhante:

Ao longo da toda Idade Média e no curso dos cinco séculos seguintes, o latim permanece como a língua da filosofia, da teologia e da ciência. O impulso concernente ao uso literário das linguagens dos povos começa com a poesia. E isso parece absolutamente natural quando percebemos que a poesia tem a ver fundamentalmente com a expressão do sentimento e da emoção. E esse sentimento e emoção são particulares, ao passo que o pensamento é geral. É mais fácil pensar do que sentir numa língua estrangeira. Por isso, nenhuma arte é mais visceralmente nacional que a poesia.⁵⁸

Devemos ressaltar que Eliot aponta aqui, para a poesia como expressão de sentimentos e de identidade de um grupo. O autor não deseja dar a impressão de que a função social da poesia é distinguir entre um povo e outro, pois a cultura não pode florescer isolada uma das outras.⁵⁹ É justamente o que procuramos evidenciar aqui: o fenômeno cultural decorrente da confluência da tradição provençal com o trovar galego-português, que ultrapassa fronteiras. A evocação de T.S Eliot é fundamental neste sentido, embora saibamos que não se pode falar de estado nacional neste contexto medieval.

Nessa perspectiva, em seu capítulo *Hispania contra Espanha: o ponto oblíquo nas Cantigas de Santa Maria*, o Professor Manuel Pedro Ferreira adverte que, se escolhermos o termo *Espanha* para nos referir as cantigas de Afonso X, excluiremos do nosso horizonte o reino português. Enquanto se escolhermos o termo *Hispania* incluiremos os reinos Portugal, Leão (incluindo a Galiza), Castela, onde se canta em Galego-Português, os reinos de Navarra e Aragão, ligados à França; e o reino islâmico de Granada. Não obstante, as cantigas eram divulgadas nos reinos vizinhos, devido ao idioma poético comum. Mais do que isso, Ferreira constatou que 26 *Cantigas de Santa Maria* narram

⁵⁷ MONGELLI, op. Cit. p. 283.

⁵⁸ ELIOT, T.S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 30.

⁵⁹ Idib. P.35.

eventos ocorridos em Portugal,⁶⁰ sem contar as constantes referências a demais reinos vizinhos, o que comprova que até o conteúdo das Cantigas superava as fronteiras. Tal constatação evidencia a importância do galego-português como idioma poético.

Devemos lembrar que já no século XII o trovador provençal Raimbaut de Vaqueiras compõe seu famoso *descordo* em cinco línguas e incluiu entre elas o galego-português. Para a Prof^a. Marcella Lopes Guimarães, isto evidencia quais eram as principais línguas de expressão poética neste contexto,⁶¹ o que contribui para uma percepção mais abrangente da importância do trovadorismo galego-português em uma rede convergente, em lugar do enquadramento mais comum, como receptor da influência da poesia provençal. Segundo a autora o termo convergência sugere uma continuidade e sintonia, que pode explicar de maneira mais precisa a interação entre a poesia peninsular e a provençal do que o termo influência, que sugere uma procedência ou origem. Para a autora:

É bastante conhecida a controvérsia que divide romanistas e arabistas, sobre a precedência da concepção do lirismo amoroso no Ocidente Latino. Contra as provas “irrefutáveis” de cada lado, um lembrete de Carlo Ginzburg: “injunções análogas produziram, em circunstâncias totalmente heterogêneas, resultados convergentes”⁶².

Para Guimarães, portanto, é fato que a circulação dos cavaleiros e de suas *mesnadas* na Idade Média não deixou exclusivamente uma trilha de sangue por onde passaram. Eram eles também trovadores que, ao circularem, divulgavam suas cantigas, e não eram os únicos: possivelmente os peregrinos e romeiros também contribuíam para o trânsito da criação poética, entusiasmando demais trovadores.⁶³

⁶⁰ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*. Volume 1 (Música Palaciana). Editado por imprensa nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. 1ª edição. Lisboa, Maio de 2010.p. 176.

⁶¹ GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Sintomas de renovação na poética tardo-medieval*. No prelo.

⁶² GINZBURG, Carlo. 2001. p. 90. Apud. GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Sintomas de renovação na poética tardo-medieval*. No Prelo.

⁶³ GUIMARÃES, Marcella Lopes. Ibid.

2.3.b. Os Sentidos da Poesia.

Conforme apresentamos no capítulo anterior, as *Cantigas de Santa Maria* tiveram como inspiração relatos de milagres da Virgem e em lendas de tradição oral que nos oferecem uma variedade de informações sobre o período e possibilidades de abordagem, tanto literárias como historiográficas. De certa forma Afonso X, compilou e organizou a tradição do culto mariano em Castela com suas cantigas de Louvor. Uma das descobertas a respeito dos diversos sentidos das palavras, proporcionadas pelas cantigas de cada gênero, foi realizada ao confrontar duas diferentes pesquisas: enquanto os animais são tratados de maneira realista nas *Cantigas de Santa Maria*, conforme observou Augusto Mendes em sua dissertação de Mestrado⁶⁴, nas *Cantigas de Amigo*, conforme observa a Profa. Lênia Mongelli a natureza carrega um significado simbólico. Vejamos o caso das Cantigas de Pero Meogo:

*Passa seu amigo, que lhi bem queria,
o cervo do monte a águia volvia;
leda dos amores, dos amores leda.*⁶⁵

Aqui o cervo e a fonte carregaram o simbolismo da relação amorosa e sugerem sensualidade. Todavia, tal jogo de palavras poderia ser inadequado para as *Cantigas de Santa Maria* em seu tom religioso que trazem, portanto, um profundo realismo ao se referir aos animais ou a natureza. Os recursos formais utilizados nas cantigas expressam bem o que o Rei entendia por *jugar de palavra*, como ele mesmo definiu nas *Siete Partidas*, buscar sempre a melhor maneira de dizer as coisas, fazendo o jogo dos contrários, a fim de divertir os ouvintes nos serões palacianos.⁶⁶ Nesse sentido, concordamos com Mongelli quando a autora afirma que os trovadores ajudaram como poucos a pensar a polissemia da palavra no romance galego-português. Para Augusto Mendes isto é justificado a partir da tese de que as *Cantigas de Santa Maria* se inserem na Literatura Gótica, daí a ótica realista ao retratar os animais, diversamente, portanto, as *Cantigas de Amigo*.

⁶⁴MENDES, Augusto de Carvalho. *Os animais nas Cantigas de Santa Maria*. Belo Horizonte, 2011. Orientadora: Ângela Vaz Leão Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

⁶⁵ MEOGO, Pero. In. FILHO, Leodegário Azevedo. *As Cantigas de Pero Meogo. Edição Crítica de um trovador galego-português do século XIII*. Segunda edição, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1981

⁶⁶ MONGELLI. Op cit. P 31.

Por este ângulo, o Professor Helder Macedo parte do princípio de que a escrita de qualquer obra depende do contexto social e cultural bem como a leitura, e contém, portanto, códigos socioculturais que podem coincidir ou não. A sociedade medieval, por exemplo, concebia-se como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. A literatura medieval desejava designar o concreto para significar o abstrato⁶⁷. A significação depende da superestrutura simbólica a que se refere, e de que é a sábia aplicação. Segundo o autor:

O discurso poético dos trovadores – produto de uma sociedade que se considerava, ela própria, expressão de uma realidade metafísica -, ao usar os significantes do mundo físico como metalinguagem (ou, mais propriamente, como “discurso de segundas intenções”) concretizava o simbólico. Tratava-se duma metalinguagem que podia usar as palavras do mundo real porque este era então (como não é agora), concebido como o reflexo de uma ordem absoluta. A maneira moderna de pensar, pelo contrário, tende a conceber o símbolo como um processo de abstração⁶⁸.

O que nos permite entender a influência que a narrativa dos milagres tinha sobre os ouvintes na Idade Média. A técnica paralelística exige que o sentido de cada estrofe seja sucessivamente modulado nas seguintes, dando uma forma circular ao poema, que segundo o autor, reflete a maneira medieval de se pensar. O significado simbólico transforma uma narrativa factual num episódio mítico. Um símbolo que o leitor tem de decifrar. O resultado é a própria realidade sendo investida com o valor de mito, fundindo-se com ele, sem com ele se confundir.

Cada poema tinha, portanto, significados a serem decifrados e uma forma de ressignificar a realidade, conforme demonstramos, enquanto as *Cantigas de Amigo*, podiam se referir aos animais com uma intensa carga de sensualidade, as *Cantigas de Santa Maria*, se referiam a eles de uma maneira diferente. Em síntese, entendemos o texto literário como fonte Histórica. Apesar de neste trabalho utilizarmos as cantigas como ferramenta para enriquecer as discussões sobre aspectos do reinado de Afonso X, de modo algum a entendemos como um espelho da realidade. Não vamos até elas em busca da expressão do sucedido. Não violentamos a fonte literária, mas buscamos aquilo que nem crônicas, cartas ou leis podem oferecer, como historiador estamos interessados nas

⁶⁷ MACEDO, Helder. GIL, Fernando. *Viagens do olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998. P 51

⁶⁸ MACEDO, Helder. Op. Cit. P.52

maneiras de viver, pensar e sonhar, vamos às cantigas em busca da expressão do Eu, de devoção, anseios, sentimentos e padrões estéticos.

Inevitavelmente no decorrer desta pesquisa encontraremos eco e paralelos nas CSM com a contextualização feita pelos historiadores, no entanto, não buscamos nas cantigas um reflexo da realidade vivida. Retomamos a discussão sobre a importância do galego-português, como idioma para arte, no sentido de que a poesia expressava o visceral, por isso a escolha duma língua que oferecia ferramentas e tradições poéticas capazes de expressar esses sentimentos e esta identidade. Adotamos, portanto, a perspectiva de T.S Eliot para quem é de fundamental importância definir qual era a função social da poesia exercida no passado. Sabemos que a poesia já era utilizada primitivamente em rituais religiosos e outras ocasiões. Para o autor, em diversas sociedades elas exercem uma função didática, que *pode significar instrução moral, transmissão de informação ou ambas as coisas, um jogo formal para transmitir conteúdo e comunicar experiências coletivas da sociedade*.⁶⁹ Ao procurar a função social da poesia o autor olha para o óbvio: “O principal suposto, é que possamos assegurar que esta poesia nos dê prazer”. Para o autor, enfim, a poesia:

produz uma diferença na fala, na sensibilidade, nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade, de todos os membros de uma comunidade, de todo o povo⁷⁰

Esta perspectiva que irá permear e dialogar com nossa análise das *Cantigas de Santa Maria* até o ultimo capítulo.

⁶⁹ ELIOT, T.S. *A Função Social da Poesia*. In. De poesia e poetas. São Paulo: Brasiliense 1991.

⁷⁰Ibid. p 34

3. O PARALELO ENTRE MÚSICA E LINGUAGEM

Mais do que texto, a poesia na Idade Média era uma experiência sonora. Michels Ulrich, em seu *Atlas da Musica* ressalta bem a importância do estudo musical e do repertório Mariano:

las canciones marianas monódicas Cantigas de Santa maria, del siglo XIII, parecen haber sido muchísimo más famosos que toda la polifonia española. Las mismas nos transmiten, con seguridad, un patrimonio melódico más antiguas com textos nuevos a la manera de la poesia trovadoresca (especialmente de Afonso X)⁷¹.

Já para professora Prof. Dr.^a Gladis Massini-Cagliari, durante muito tempo, linguistas acreditaram que as palavras eram apenas coleções de sons – uma representação acústica que, em geral, têm pouco a ver com o seu significado concreto – , no entanto, seus estudos em conjunto com os do Prof. Dr. Daniel Soares da Costa desafiam essa ideia: muitos sons parecem suscitar imagens em nossa mente: paisagens, cores e símbolos o que faz estudiosos acreditarem que, muitas vezes, associamos certos estímulos auditivos a percepções sensoriais⁷². Os sons da voz ou de um instrumento musical também carregam um significado e merecem nossa atenção. Estes autores evocam, portanto, o princípio de que música também pode ser considerada uma forma de linguagem, composta por signo, símbolo, significante e significado e que deveria compor, portanto, a análise das *Cantigas de Santa Maria*.

Nesta pesquisa, entendemos que este patrimônio melódico é importante e deve compor análise das cantigas medievais. No entanto, se considerarmos música como uma forma de linguagem, temos que conhecer o extenso debate que existe a respeito desta questão. Para o Prof. José Borges Neto a grosso modo a música não é uma linguagem normal, pois, não é capaz de significar da mesma forma que as línguas comuns. A música não é um discurso verbal, nem uma língua, ou linguagem no sentido da linguística (ou seja, uma dupla articulação signo/significado), mas sim uma “linguagem” peculiar, cujos

⁷¹ MICHELS. Ulrich. *Atlas de Música, I*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. P.213.

⁷²COSTA, Daniel Soares da. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico* / Daniel Soares da Costa. – 2010; Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. Orientadora: Gladis Massini-Cagliari

modos de articulação signo musical/significado musical vêm sendo estudados pela Semiótica da Música.⁷³ Para o professor, dizer que música é uma linguagem, trata-se, portanto de uma metáfora, e estas são “sempre parciais, esquivas e enganadoras. Não obstante, exercem importante papel epistemológico”. Ainda, segundo o autor:

(...) estamos diante de uma metáfora quando encontramos a afirmação de que música é linguagem. A afirmação não tem nenhuma força ontológica. No fundo, a afirmação funciona como uma sugestão heurística: trate a música como trataria a linguagem e veja a que resultados você chega.⁷⁴

Segundo Borges Neto, música e linguagem podem saber mais sobre seus objetos se mantiverem essa “conversa” teórica. Na verdade, a teoria musical e a teoria linguística tornam-se parte de um estudo maior⁷⁵. De fato, esse é um dos caminhos possíveis a serem aprofundados em pesquisas futuras. Esta metáfora, discutida por Borges, no entanto, não é recente na História da Música. Os teóricos antigos em seus tratados já estabeleciam o paralelo música-linguagem. O musicólogo Nikolaus Harnoncourt lembra-nos que sempre se pregou até o fim do Séc. XVIII que a música é uma linguagem de sons.⁷⁶ Os paralelos com a linguagem foram especialmente destacados pelos teóricos da música barroca. Segundo o autor, neste período a acentuação na música estava de acordo com o princípio da linguagem falada:

Articulação é o nome dado ao processo técnico do falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consonantes. De acordo com o *Lexikon* de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto, fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas⁷⁷

Para nossa pesquisa, um dos aspectos mais importantes da obra de Harnoncourt é que ele foi o responsável por quebrar muito paradigmas referentes ao estudo da música: ressaltou que na Idade Média a afinação dos instrumentos era diferente, o volume era

⁷³ NETO, José Borges. *Música é linguagem?* Revista eletrônica de musicologia Volume IX - outubro de 2005. << http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr9-1/borges.html >> Acesso em 25/04/2016.

⁷⁴ *Ibid*

⁷⁵ *Ibid*

⁷⁶ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. P p. 29.

⁷⁷ *Ibid*. p. 49

também outro, a forma de sentir a música era outra, o autor, enfim consegue sintetizar isso com a seguinte afirmação: Aprender a música antiga é como aprender uma língua estrangeira.⁷⁸ Cabe a nós pesquisadores entender que a música do passado deve ser contextualizada e compreendida através de um novo olhar.

Roland Candé, no entanto, em sua importante obra *História da música* defende uma musicologia “menos entulhada de semiologia” e procura definir seu objeto, apesar de afirmar que não há uma definição absoluta para música. Para o autor tudo que nos parece música é um complexo sonoro, ou uma intervenção humana no mundo dos sons. Candé reforça que linguagem não é música.⁷⁹ Ainda segundo o autor:

De todas as ciências da música, a história é uma das mais férteis em temas de reflexão, pois é uma história da imaginação e do comportamento. Seu domínio engloba uma grande diversidade de conhecimentos.⁸⁰

Sobre a música ser compreendida como uma forma de linguagem, chegamos à conclusão de que não existe uma resposta definitiva para esta questão, pois não é possível estabelecer um paralelo absoluto entre música e linguagem. Conforme afirma José Borges Neto trata-se de uma Metáfora. No entanto, o que restou para nossa análise de fato são os manuscritos medievais. Sua notação ou o texto musical que não são a música em si e não contêm a experiência viva da execução musical. Desta forma, falamos em linguagem como uma alternativa para desatar problema metodológico de análise do suporte material das nossas fontes: o manuscrito.

Contudo, serão os estudos Johan Huizinga sobre jogo que irão esclarecer nosso debate sobre música e linguagem. Para Huizinga o jogo e os aspectos lúdicos são fatores inerentes à natureza humana. Segundo o autor, precisamos em primeiro lugar rejeitar a ideia de que a poesia ou as cantigas possuem apenas uma função estética.⁸¹ Tal colocação está perfeitamente afinada com T.S Eliot, ao nos lembrar da função social da poesia. A poesia nasceu enquanto jogo, nos limites do divertimento, na forma de hinos que celebravam o sagrado. Ainda segundo o autor:

⁷⁸ Harnoncourt Nikolaus. Op. Cit. p.50

⁷⁹ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo. Martins Fontes, 1994. P. 198.. P 13.

⁸⁰ Ibid. p. 38.

⁸¹ HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Johan Huizinga: [tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/dirigida por J. Guinsburg). p. 134

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”.⁸²

O próprio homem medieval tinha consciência disso: Afonso X estabelece nas *Siete Partidas* as normas que regem o *jugar de palavras*. Mais do que isso, para Huizinga a origem da poesia está intimamente ligada aos princípios da canção e da dança, que fazem parte da função do jogo. Todas as qualidades da poesia conhecidas como próprias, como a beleza, o sagrado e a magia, são desde o início abrangidas pela qualidade lúdica fundamental.⁸³ Completamos, por fim, que para o autor: “(...) a lírica deixa de ser compreendida como função lúdica a partir do momento em que desaparece sua união com a música”. Ou seja, a música em conjunto com a lírica, a transporta para o campo do jogo, e é dentro deste campo que situamos nossa análise das *Cantigas de Santa Maria*: um jogo sagrado, poético-musical que constitui um ritual lúdico.⁸⁴ Entendemos enfim, as melodias registradas de forma escrita como uma linguagem, com a consciência de que música na Idade Média era performance, faz uso da linguagem, mas não se restringe ela.

⁸² *Idib.* P. 33

⁸³ *Idib.* P, 157.

⁸⁴ *Idib.* P 161.

4. A IMPORTÂNCIA DO RESGATE MUSICAL

Ao pesquisar a trajetória dos estudos sobre a música na Idade Média portuguesa, o Prof. Manuel Pedro Ferreira, percebeu que inicialmente eles foram determinados pela História da Literatura e pela História da Igreja:

A primeira valorizou a poesia cantada em língua galego-portuguesa no período 1200-1350; a segunda evidenciou a prática quotidiana, ao longo dos séculos, do canto litúrgico em latim.⁸⁵

Com a popularização das gravações em disco, as coisas começaram a mudar: deixou de ser necessário que as modernas transcrições musicais fornecessem a figuração rítmica:

a musicologia internacional passou a preferir transcrições que deixam em aberto o problema da realização das notas no tempo. Esta liberdade, revalorizada à luz das experiências da vanguarda musical e das aspirações individuais simbolizadas pelo maio de 68, supunha-se central na transmissão oral das canções medievais. Tal abordagem intelectual, sustentada pela sua adequação às notações despidas de indicações rítmicas (o que sucede na grande maioria das fontes trovadorescas europeias), tornou-se moda nos anos setenta. Uma vez transformada em ortodoxia académica, não tardaria muito a ser aplicada às cantigas ibéricas, apesar de as suas melodias terem sido veiculadas por notações ritmicamente significantes.⁸⁶

Já no início dos anos oitenta novas tendências musicológicas se consolidaram. Em 1982, Ismael Fernández de la Cuesta publicou uma edição ritmicamente neutra das cantigas de Martin Codax e trabalhou com as *Cantigas de Santa Maria*. Para Manuel Pedro Ferreira, a influência dos métodos de análise quantitativa, popularizados no pós-guerra, mais tradicionais, está patente nos trabalhos sistemáticos de Cuesta. Enquanto nos trabalhos de Jean Claire e do próprio Manuel Pedro Ferreira a partir de 1985, supõe-se um dinamismo evolutivo, cujo ceticismo relativo às classificações estáticas dos teóricos

⁸⁵ FERREIRA, Manuel Pedro. Versão portuguesa do artigo “*Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940 - 2010)*”, in José Mattoso (dir.), *The Historiography of Medieval Portugal* (c. 1950-2010), Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 111-29. O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010).

⁸⁶ Idib.

medievais abriu espaço para abordagens do repertório religioso diretamente inspiradas na etnomusicologia.⁸⁷

A fim de expor as diversas possibilidades de análise, buscamos construir nossa pesquisa a partir da obra de Manuel Pedro Ferreira e Ismael Fernandez de La Cuesta, importante musicólogo espanhol que em tom provocativo irá afirmar:

para reproducir exactamente el ritmo de las Cantigas de Santa María, con su compás bien determinado, el intérprete debe poner en práctica ciertos mecanismos que no están contenidos en ellas⁸⁸

Tal trecho convida-nos a compreender que a experiência musical é muito mais do que está contido no manuscrito. A sensibilidade artística e a compreensão do contexto podem ajudar o historiador nesta empreitada. No entanto, uma análise musicológica exige um extenso domínio de referenciais teóricos que não fazem parte da formação do historiador. Os autores que apresentamos aqui partem de uma ampla análise e comparação de dados através do aparato científico da musicologia, dialogando com a linguística, literatura, paleografia e filologia. Estudos complexos que oferecem alternativas para compreensão da notação musical afonsina.

Manuel Pedro Ferreira bem como Ismael Fernandez de La Cuesta foram responsáveis por atualizar a discussão sobre a música das *Cantigas de Santa Maria* a partir de uma releitura crítica da monumental obra de Higinio Anglés⁸⁹. Antes do trabalho de Anglés, os musicólogos consideravam impossível descobrir uma maneira de interpretar as *Cantigas de Santa Maria*. Anglés defendia em sua obra que os códices reproduziam graficamente a música monódica com uma notação mensural, usada na Idade Média e desenvolvida pelos compositores da Escola de Notre-Dame. Tratava-se de um sistema gráfico utilizado para representar adequadamente a melodia e ritmo. Utilizando a notação quadrada com figuras como longa, breve e semi-breve, derivadas da

⁸⁷ FERREIRA. *Op. Cit.*

⁸⁸ CUESTA. Ismael Fernández de La. *Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María*. In. Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nº 10- 11 (2003 – 2004). Director: Ismael Fernández de La Cuesta. P.52

⁸⁹ Ordenado sacerdote em 1912 dedicou sua vida ao apostolado, pesquisa, ensino e a descobrir, promover e proteger os valores da música sacra. Uma figura importante na musicologia internacional pela seriedade de seu trabalho colaborou em revistas, publicações, enciclopédias e foi membro de várias associações e academias. Atuou também como diretor do Instituto de Musicologia espanhol desde 1943, o ano da sua criação. Seus principais trabalhos como historiador e escritor foram publicados pela Biblioteca Central de Barcelona.

virga, *tractulus* e *punctum* os chamados neumas representavam as notas, valor temporal bem como a duração dos sons conforme veremos na figura a seguir.

Importante destacar que para Roland Candé sistemas de neumas distintos se desenvolveram em várias regiões em diferentes épocas, mas a partir do fim do século XII, o emprego da pena de ganso de bico largo unificou o grafismo, simplificando-o e fazendo os neumas assumirem o aspecto característico da “notação quadrada”. “Os pontos tornam-se quadrados ou losangos sendo encontrados em diversos manuscritos”.⁹⁰ Devemos lembrar que eram poucos os que sabiam escrever música, o que requeria uma mão de obra altamente especializada, rara e cara para desempenhar a técnica da pena de ganso no pergaminho.

PRINCIPAIS NEUMAS			
	século IX	século XIII	Equivalência
VIRGA			
PUNCTUM			
CLIVIS			
PES OU PODATUS			
TORCULUS			
PORRECTUS			
CLIMACUS			
SCANDICUS			
QUILISMA			
CLAVE DE DÓ			
CLAVE DE FÁ			

⁹⁰CANDÉ. Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo. Martins Fontes, 1994. P.208

⁹¹ Ibid. p. 209.

Manuel Pedro em sua análise do códice rico da Biblioteca Escorial, percebe um novo sistema, baseado na oposição entre punctum quadratum e virga em vez da oposição entre punctum quadratum e punctum inclinatum no emprego de certas ligaduras.⁹² Confirmando a concepção de Candé de que cada copista tinha suas peculiaridades ao escrever música.

No entanto, atualmente a grande maioria dos pesquisadores não tem acesso direto aos manuscritos, portanto, a maior parte dos estudiosos adota a edição crítica de W. Mattmann⁹³ (1926-2011) para análise do texto das *Cantigas de Santa Maria*, e para análise da notação musical a edição de Higinio Anglés (1888-1969)⁹⁴ que afirma que o *Códice da Biblioteca Escorial* é o mais antigo dos códices conservados⁹⁵, enquanto, na realidade hoje, há provas concretas de que o códice de Toledo (To) é o mais antigo, apesar do códice El ser um dos mais completos.⁹⁶

Manuel Pedro Ferreira e Ismael Fernandez de La Cuesta, certamente não são os únicos, Stephen Parkinson⁹⁷ e seguramente todos os musicólogos atuais partem da obra de Higinio Anglés e de Julián Ribera que são as principais transcrições modernas das CSM. Sem negar o mérito destas edições, os autores atuais, entretanto, cada vez mais tecem críticas muito sérias apontando falhas de transcrição e interpretação de Anglés. Ferreira, por exemplo, afirma: que “usar a edição de Anglés como base para um trabalho cientificamente sério equivale a alicerçá-lo em terreno movediço”⁹⁸ pois a mesma contém graves discrepâncias em relação aos manuscritos originais, no entanto, a edição crítica atual das melodias afonsinas que ainda se está por fazer.⁹⁹

⁹² FERREIRA, Manuel Pedro. *A Música No Códice Rico: Formas E Notação*. In. Colección Scriptorium. Madrid, 2011, Alfonso X El Sabio 1221-1284 Las Cantigas de Santa María Vol. II Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial Madrid 2011. P. 192

⁹³ METTMANN, Walter, *Alfonso X. el Sabio: Cantigas de Santa Maria*, Clásicos Castalia, Madrid 1986–1989.

⁹⁴ ANGLÉS, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III, Barcelona, Biblioteca Central, 1958

⁹⁵ Um fato interessante em relação ao *Códice da Biblioteca Escorial* é que, em algumas cantigas, ocorre a cópia da música em várias estrofes e, às vezes, com grafias diferentes. Esse fato serve para o estudo do ritmo das CSM em geral, já que a repetição de notas diferentes em estrofes diferentes pode indicar a equivalência de duração dessas notas. Ou seja, em conjunto com o texto, é possível descobrir a duração das notas na execução das músicas.

⁹⁶ FERREIRA. *Op.cit.* p. 67;

⁹⁷ Parkinson S. *Alfonso X, the Learned. Cantigas de Santa Maria. An Anthology*. MHRA Critical Texts, London: MHRA, 2015. p. 40.

⁹⁸ FERREIRA. *Op.cit.* p. 75;

⁹⁹ *Ibid.*

Para análise destes aspectos musicais das cantigas faz-se necessário um esforço de abstração para compreensão histórica das mesmas, para que não sejam estudadas exclusivamente como fontes escritas e literárias. Ferreira afirma:

Embora seja pacífico que uma cantiga é, por definição, cantada, e que era de facto, na Idade Média, composto para o canto, o estudo das cantigas medievais em Galego-Português tem, em geral, tomado os textos como se eles fossem pura literatura (ou seja, composições para leitura ou recitação), o que leva a que se ignore a influência da música sobre seus processos de composição poética.¹⁰⁰

Para o Prof. Manuel Gonzáles Jimenez, as *Cantigas de Santa Maria* são a mais importante obra poética do rei sábio, devida sua combinação admirável de textos, música e iluminuras, enquanto Higinio Anglés a considera o repertório musical medieval mais importante da Europa.¹⁰¹ De fato, são cantigas que utilizavam uma ampla gama de recursos e possibilidades sonoras conforme evidencia o Prof. Ferreira: “a *notação musical que acompanham as cantigas, ou o espaço que se destinou para sua escrita atestam que elas eram cantadas e não lidas*”¹⁰².

Nesse sentido, o estudo da música também pode nos ajudar a encontrar ligações entre textos que de outra forma não estariam relacionadas, nos proporcionando revelações inusitadas. O Prof. Ferreira, por exemplo, descobriu que uma melodia de uma cantiga de escárnio podia ser utilizada por uma cantiga de milagre, apesar de suas diferenças formais. Segundo o autor “A CSM 60 demonstra que reciclagem melódica de uma canção podia assumir formas inesperadas...”¹⁰³

Além da notação musical, é interessante levar em conta o contexto no qual eram cantadas. Para Manuel Pedro Ferreira é indubitável que algumas das cantigas:

¹⁰⁰ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*. Volume 1 (Música Palaciana). Editado por imprensa nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. 1ª edição. Lisboa, maio de 2010. p. 71.

¹⁰¹ JIMENEZ, Manuel Gonzalez. *Alfonso X El Sábio*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona. 2004. Ariel biografías. 1ª. ed., 2ª. imp. Edición. P, 436.

¹⁰² FERREIRA, Manuel Pedro. *Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria*. In. Alcanate VIII [2012-2013], [43 - 53] ALCANATE. REVISTA DE ESTUDIOS ALFONSIÉS El Puerto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio. Disponível em: <<http://www.publius.us.es/en/alcanate>>. Acesso em 07/04/2016

¹⁰³ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*. Vol I. Op. Cit. p. 87

se cantariam no decorrer da celebração litúrgica das cinco festividades marianas, que maior importância assumiam nos calendários locais, pois tal prática é referida no último testamento de Afonso X.¹⁰⁴

Isso indica um uso paralitúrgico do repertório e fornece algumas pistas a respeito das ocasiões em que se executavam as *Cantigas de Santa Maria*, como uma expressão da fé leiga que em galego-português, podiam ter sido cantadas em festas, feiras e também executadas no cerimonial de corte. A iconografia dos manuscritos, constitui ainda, uma das únicas fontes de informação acerca dos instrumentos utilizados, de que só nos chegaram raros vestígios.¹⁰⁵ As Harpas retratadas no manuscrito da CSM 380 por exemplo, são instrumentos de pouca potência sonora que exigem silêncio do público, e sugerem, portanto, que eram tocadas em momentos de contemplação. Sua forma era triangular e as cordas de comprimentos diferentes, tocadas com os dedos de músicos sentados dentro de um palácio, indicam que tocavam doces ou melancólicas melodias de louvor à Virgem. Em contrapartida, as Cornamusas, charamelas ou gaitas de fole instrumentos mais potentes, tocadas geralmente em pé, ou até andando, podiam ser tocadas em festas, para introduzir temas mais solenes, ainda para despertar a atenção do ouvinte e celebrar um pronunciamento real.



Para Donald J Grout e Claude V. Palisca, autores da ambiciosa obra *A História da Música Ocidental*, para estudar a história da música é necessário também conhecer a

¹⁰⁴ FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular. Vol I. Op. Cit.* p .28.

¹⁰⁵ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo. Martins Fontes, 1994

¹⁰⁶ CSM 380, possui a iluminura de dois homens tocando uma harpa gótica. Imagem retirada do site: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas>

música propriamente dita, especialmente ao se estudar música medieval, um estilo que a maioria das pessoas não está familiarizada¹⁰⁷. Em nossa pesquisa para levantar os perfis de cavaleiros nas Cantigas de Afonso X, apresentamos aqui um ensaio ou estudo inicial do caráter musical das cantigas, são os primeiros passos para construção de estudos solidamente interdisciplinares no futuro, por isso não aprofundamos o estudo de autores da musicologia. Mais do que o conhecimento da música, exige-se a compreensão da teoria e nomenclatura musical, o que justifica a dificuldade dos historiadores para abordar o tema pelo viés musicológico. Talvez por isso a esmagadora maioria dos trabalhos do âmbito historiográfico aborde muito mais o texto do que a música das *Cantigas de Santa Maria*.

Referimo-nos aqui um repertório monódico que é singular em relação ao restante da música da Idade Média, pois não se enquadra como música litúrgica ou como a música monódica romance. Uma música constituída por uma única linha melódica, em contrate com a polifonia onde há registro da combinação de duas ou mais vozes diferentes. O ritmo por sua vez era adaptado à prosódia da poesia. Sílabas tônicas geralmente eram associadas a notas longas, de repouso, e sílabas átonas eram notas curtas. Utilizavam-se estes modos rítmicos para ajudar no caráter da poesia / música. A grosso modo, uma música /poesia mais alegre podia ter ritmos mais ligeiros e uma música mais tensa ou triste era mais grave, com ritmos mais lentos. Todo cuidado, no entanto, é pouco para evitar generalizações e tais explicações jamais se aplicam à totalidade do repertório trovadoresco, conforme discutiremos e demonstraremos adiante.



108

¹⁰⁷ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*, 4ª edição, Lisboa: Gradiva, 2007.

¹⁰⁸ CSM 360 mostra músico tocando Gaita de Fole. Imagem copiada e do site indicado pelo banco de dados da universidade de Oxford que divulga as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria* com scans do livro de

4.1. UMA ABORDAGEM CRÍTICA DAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*, NO CONTEXTO DA HISTÓRIA DA MÚSICA MEDIEVAL

Para ampliarmos nossa compreensão das *Cantigas de Santa Maria* é necessário conhecer pelo menos um pouco da história da música medieval já que dados sobre a música da época podem nos ajudar com esse repertório específico. Sabemos que a corte de Afonso X recebia jograis e trovadores dos reinos vizinhos, vindos de França e até Inglaterra, contribuindo para o intercâmbio de diferentes formas de se fazer música. Sua corte era, portanto, um local que absorvia, retrabalhava e até exportava diferentes tendências e criações estéticas.

Todo repertório de música medieval que chegou aos nossos dias foi registrado em uma notação musical desenvolvida pelo monge italiano Guido D' Arezzo¹⁰⁹ no século XI. Para que se pudesse ler a melodia da mesma forma que os textos eram lidos criou-se uma pauta de quatro linhas: o tetragrama (que depois seriam cinco com desenvolvimento do pentagrama no século XV).¹¹⁰ Tal tradição tem, no entanto, possível origem nos cânticos da igreja romana. Obviamente, não é possível separar esta música do seu propósito litúrgico e da perspectiva da igreja de que a música vocal poderia elevar a alma à contemplação das coisas divinas, apesar de sua desconfiança em relação à música instrumental. Para Candé o desenvolvimento da música estava ligado à sua função na sociedade, nesse mesmo sentido, Jean Massin irá ressaltar que as liturgias ocidentais exerceram importante papel no desenvolvimento da música que tinha como propósito cantar para Deus. “ Além de servir para puro louvor, a outra função da música que justifica sua função no culto é ser um suporte” a serviço da liturgia.¹¹¹

Ribera, para que possamos acessar online neste site. <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas>. Acessado em 12/04/2016.

¹⁰⁹ Guido D'Arezzo (992 — 1050) foi um monge italiano e regente do coro da Catedral de Arezzo (Toscana), província de seu nascimento. Foi o criador da notação moderna, com a criação do tetragrama, encerrando com o uso de neumas na História da Música, e batizou as notas musicais com os nomes que conhecemos hoje: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, baseando-se em um texto sagrado em latim. A Guido d'Arezzo é também atribuído a invenção da "Mão Guidoniana", um sistema mnemônico usado para o ensino da leitura musical, em que os nomes das notas correspondiam a partes da mão humana: Seu conteúdo aborda as práticas vocais e pedagógicas do canto gregoriano, e descreve os intervalos aceitáveis para a escrita a duas vozes.

¹¹⁰ MENDES. Leonora Pinto. *Trovas Sagradas de um Rei Musical*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9. Nº 102. Março de 2014. p. 42 – 47.

¹¹¹ MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. Jean & Brigitte Massin; Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1997.

Já em 387, Santo Agostinho começou a escrever um tratado, *Da Música*, em seis livros. Em suas *Confissões* também encontramos reflexões sobre a música:¹¹²

Portanto, sem proferir sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume do canto na igreja para que, o espírito, demasiado fraco, se eleve até os afectos da piedade. Quando as vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei¹¹³.

Tal trecho evidencia o gosto que se tinha pela música instrumental e vocal na Antiguidade Tardia. Na história da música, a música dos séculos XII ao XIII, com suas características próprias, elementos formais, agrupamento ternário dos tempos, quintas e oitavas na melodia e uma textura marcadamente linear é denominada *Ars Antiqua*. Considerada a maneira antiga de compor em oposição ao *Ars Nova* que se distingue pelo desenvolvimento da polifonia. A partir de fins do séc. XIII inicia-se um período de transição onde a música do período anterior começa a ser considerada antiquada e ultrapassada em relação ao *Ars Nova*.¹¹⁴

Foi na Idade Média que surgiu uma forma de uniformizar a música, até então improvisada e transmitida através da tradição oral. Para Grout, D. J. e Palisca, C. V, a notação musical não foi, no entanto, inventada de uma só vez, a composição foi pouco a pouco substituindo a improvisação, e a invenção da notação permitiu registrar de forma definitiva as melodias. Uma tarefa que ocupou os teóricos da Idade Média foi a de criar uma notação musical que se adequasse a suas necessidades, o método mais utilizado para escrita da música gregoriana medieval é considerar que os neumas, que são pontos e acentos dispostos acima do texto em alturas diferentes para expressar a melodia, tinham basicamente a mesma duração, um ponto a seguir de um neuma duplica o valor deste. E dois ou mais neumas, quando correspondentes a uma única sílaba, são cantados como se estivessem ligados¹¹⁵.

No entanto Donald J. Grout e Claude V. Palisca lembra-nos que além das monofonias litúrgicas, houve na Idade Média muitas cantigas religiosas monofônicas que não se destinavam a cantar na igreja, houve também as canções de gesta escritas em vernáculo e muitos outros estilos. A música dos Goliardos, clérigos errantes com suas canções em texto latino executando monodia não litúrgica, comprova este fato. Mal vistos

¹¹² GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*, 4ª edição, Lisboa: Gradiva, 2007. P. 44

¹¹³ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Apud. GROUT, D. J.; PALISCA, *Op cit.*

¹¹⁴ GROUT, D. J.; PALISCA, *op.cit.* P 126.

¹¹⁵ *Idib.* p. 57

pela Igreja, celebravam em suas canções mulheres, vinho e sátira. Para os autores, no entanto, os aspectos mais característicos do espírito secular da Idade Média refletem mais claramente nas canções de texto de língua vernácula, entre elas figuram as *Cantigas de Santa Maria* que, ao celebrar uma paixão mística, incorporava ao estilo um vocabulário e por vezes as mesmas melodias das cantigas de amor, além de realizar adaptações de melodias populares que celebravam o amor carnal.¹¹⁶ Também temos como exemplo a escola alemã dos Minnesang, um gênero literário/musical cujas obras nos foram transmitidas através de códices que datam da metade do século XII até meados do século XIV e têm origem em grande parte da região onde a língua alemã se desenvolveu. Seus autores e intérpretes eram chamados de Minnesänger e sua arte era voltada à nobreza, a qual a maior parte deles pertencia. Não podemos esquecer as ambições de Afonso X ao título de imperador do Sacro Império Romano Germânico, devido à sua ascendência - Afonso X era filho de Beatriz da Suábia neta do imperador Frederico Barba Ruiva (1155 – 1190) -, e presença de indivíduos de outras culturas em sua corte, que possibilitaram ao monarca conhecer esta arte.

As *Cantigas de Santa Maria* possuíam sim semelhanças com as músicas dos trovadores do restante da Europa. Os indivíduos que executavam essas canções e outras cantigas seculares no medievo eram os jograis ou menestrelis, provenientes da categoria de músicos profissionais, homens ou mulheres que vagavam de aldeias e castelos a cantar, interpretar e dançar músicas compostas pelos trovadores. A partir do século X, e no século XII com o crescimento das cidades, começaram a frequentar as cortes contribuindo para o desenvolvimento da música dos trovadores, os principais compositores das peças que denotam grande variedade e engenho. Não se tratava, no entanto, de um grupo bem definido, encontramos jograis que viviam em extrema precariedade até trovadores da mais alta estirpe como Afonso X e D. Dinis, rei de Portugal. O jogral tinha, portanto, alguma oportunidade de ascender na categoria social ao frequentar espaços como a corte e até ensaiar na arte da composição.

Nas cantigas trovadorescas, as frases são claramente definidas, relativamente curtas entre três e cinco compassos, claros e fáceis de memorizar. Designações formais podem se aplicar com propriedade à forma poética, mas não à forma musical, interpretadas com grande liberdade, espontaneidade e simplicidade conforme veremos adiante. O refrão se matinha como elemento estrutural importante, era o início da parte

¹¹⁶ *Idib.*

cantada executada por todos em coro. O tratamento melódico era silábico, com uma outra breve figura melismática¹¹⁷, geralmente nas penúltimas sílabas dos versos e é provável que na interpretação se acrescentassem ornamentos melódicos e a melodia sofresse modificações de estrofe para estrofe. Para os autores, “O âmbito da melodia é limitado. Não excedendo muitas vezes uma sexta e rarissimamente ultrapassando uma oitava.”¹¹⁸ Há alguma incerteza quanto ao ritmo das cantigas e certos estudiosos chegam a afirmar que eram cantadas num ritmo livre, não sujeito a um compasso, tal como a notação parece sugerir. Outros, porém creem que o ritmo devia ser bastante regular, correspondendo genericamente às sílabas acentuadas e não acentuadas das palavras. As divergências de opiniões neste tema são patentes e serão discutidas no próximo tópico.

Sem dúvida *A História da Música Ocidental* de Donald J Grout e Claude V. Palisca tem o mérito de contextualizar o estudante de música num amplo painel histórico e auxilia o historiador a compreender a música propriamente de cada período. No entanto, é necessária uma leitura cuidadosa. Donald J Grout e Claude V. Palisca tomam o jogral como classe social e nas páginas em que abordam os cavaleiros das Canções de Gesta e poemas épicos dos séculos XI e XII como:

relatando os feitos de heróis nacionais, cantado ao som de melodias simples, podendo uma única fórmula destas acompanhar, sem quaisquer modificações, cada um dos versos de longos segmentos de um poema. Os poemas eram transmitidos oralmente e só passados a escrita em data relativamente tardia ¹¹⁹

Sabemos que no contexto das canções de gesta não existia propriamente dito o conceito de Herói Nacional, este conceito seria desenvolvido muito posteriormente, trata-se, portanto, de um anacronismo. Contrariamente ao que apresentam os mais atuais estudos de especialistas como Manuel Pedro Ferreira sobre o crescimento do Canto Gregoriano e dos ritos românicos, Donald J Grout e Claude V. Palisca afirmam a partir de uma perspectiva ultrapassada, que desde o século IX e:

Até o final de idade média todos os desenvolvimentos importantes da música europeia tiveram lugar ao norte dos Alpes. A deslocação do centro musical da Europa, deveu-se em parte às condições políticas. A conquista da Síria, do Norte da África e da Península Hispânica pelos

¹¹⁷ Melisma é quando se canta ou toca várias notas em uma única sílaba. A música cantada neste estilo é dita melismática, ao contrário de silábica, em que cada sílaba de texto corresponde a uma única nota

¹¹⁸ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. op.cit p. 87

¹¹⁹ *Ibid.* P.84.

muçulmanos, concluída em 719 deixou as regiões austrais da cristandade quer nas mãos dos infiéis, quer sob constante ameaça de ataque.¹²⁰

Há muito tempo esta perspectiva foi superada pela historiografia. Tal trecho evidencia a necessidade de trazer novas perspectivas para a compreensão acerca da história da Música da Idade Média Ocidental, onde ocorriam trocas culturais, econômicas e políticas entre cristãos e muçulmanos¹²¹. Tanto que nas páginas seguintes os autores se contradizem ao se referir à música secular, afirmando que os Provençais tiveram “a sua arte inicialmente inspirada na cultura hispano-moura da vizinha Península Ibérica, que se difundiu rapidamente para o norte”¹²². Este debate sobre a primazia dos provençais nas cantigas trovadorescas já foi, no entanto, abordado no capítulo anterior sobre literatura.

Apontamos aqui que as incompreensões contemporâneas sobre o Islã nos estimulam a pesquisar sobre a presença da cultura árabe e muçulmana na música da Península Ibérica. O estudo se faz necessário para esclarecer equívocos construídos ao longo dos séculos, pautados em preconceitos como o “do atraso do desenvolvimento da música provocado pelos infiéis”.¹²³ A Idade Média foi um período histórico marcado por vários conflitos entre cristãos e muçulmanos. No entanto, a guerra não se fazia onipresente. Na maior parte do tempo, houve convivência pacífica entre cristãos e muçulmanos que se relacionavam no cotidiano. Conforme ressalta a estudiosa Elaine Cristina Senko¹²⁴ por um longo período a escrita da história sobre o Oriente foi marcada pelo uso de construções teóricas tendenciosas, as quais visavam geralmente depreciar a imagem dos povos Orientais frente aos Ocidentais. Diversos autores no século XX, entre eles Edward Said buscaram desvencilhar-se da maioria dos preconceitos surgidos no passado, mas que ainda se encontram fortes. A obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*¹²⁵, de Edward Said, buscou desmascarar o recorrente discurso

¹²⁰ *Ibid.* P. 71.

¹²¹ Em nossa comunicação proferida na VIII Semana Acadêmica de História da UFPR, ministramos o minicurso: ‘Estudo da confluência da música proveniente do oriente com a do ocidente nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X o Sábio (1252-1284).’ Disponível em <http://sahufpr.blogspot.com.br/> acessado em 29/08/2015.

¹²² GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. op.cit. 85.

¹²³ *Ibid*

¹²⁴ SENKO, Elaine Cristina *O passado e o futuro assemelham-se como duas gotas d’água: uma reflexão sobre a metodologia da história de Ibn Khaldun (1332-1406)*. Elaine Cristina Senko. – Curitiba, 2012. 208 f. Orientadora: Profª. Drª. Marcella Lopes Guimarães Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

¹²⁵ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ocidental sobre o Oriente. Nela, Said alerta para a estigmatização realizada pelos europeus acerca dos muçulmanos.

Nesse mesmo sentido, o Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira a partir do estudo das iconografias, melodias e da alusão feita aos jograis através das *Cantigas de Santa Maria*, demonstra qual era o papel destinado aos jograis e torna explícita a importância da forma andaluza nas Cantigas Galego-Portuguesas. Para o autor, a ligação entre os jograis locais e a corte é evidenciada pela forma musical, poética e rítmica que remetem aos modelos árabes e aproximam decisivamente as *Cantigas de Santa Maria* à arte mudéjar. Esta posição do autor irá permear outros textos e estudos que apontam para a diversidade cultural da Península e para a importância da influência da música árabe dos jograis da urbe.¹²⁶

Excetuando estes deslizes, a obra *A História da Música Ocidental*, que trata de aproximadamente dois mil anos de História da Música se mantém como um importante manual para o pesquisador, sendo muito citada e utilizada em pesquisas sobre música, o que não a isenta também da crítica historiográfica.

¹²⁶ Para o autor, Afonso X foi um dos responsáveis por adicionar ao canto europeu a forma da música andaluza. O Rei, como compositor, recorria a uma variedade de tipos melódicos que, rara no canto gregoriano, tornou-se comum na tradição trovadoresca europeia a partir do século XIII. Ferreira ressalta que Afonso X era um rei teimoso e incompreendido, instigador de uma confluência palaciana entre cultura islâmica e cultura cristã, a qual na sua excepcionalidade cuidou de dar expressão monumental. Ver: FERREIRA, Manuel Pedro. *Alfonso X Compositor*. Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes V. V Semana de Estudios Alfonsíes. 2006- 2007 . El puerto de Santa María.

4.2. O DEBATE SOBRE A NOTAÇÃO RÍTMICA E A MÉTRICA POÉTICA

Na Idade Média os cantos polifônicos contrariamente aos monódicos, vinham escritos nos códices medievais com notação quadrada para reproduzir a polifonia de maneira harmônica e exata a fim de coincidir as principais partes e intenções da música. Para Ismael Fernandez de la Cuesta:

Desde el punto de vista rítmico, la interpretación exacta de la notación cuadrada no mensural o normal y, en parte, también de la mensural, no se realizaba de manera mecánica, a saber, mediante la mera aplicación del significado aislado de cada una de las figuras, como estamos acostumbrados a leer modernas notas redondas, blancas, negras, corcheas, etc. Por el contrario, el significado de cada figura podía verse alterado por ciertas leyes derivadas: 1) de la colocación de *plicas*, rayas verticales situadas hacia arriba o hacia abajo, adheridas a los extremos las figuras simples y de las ligaduras (*proprietas*), 2) de la posición de las propias figuras con respecto a las precedentes y consecuentes o, incluso, 3) de la aplicación de determinados esquemas rítmicos llamados modos, constituidos según los pies métricos clásicos.¹²⁷

A notação musical era um conjunto de indicações que podiam ser seguidas. Após a sua invenção e posterior desenvolvimento, a prática da composição e execução musical passaram a ser independentes em vez de se conjurarem numa só pessoa. O interprete tornava-se mediador entre o compositor e o público¹²⁸. As *Cantigas de Santa Maria*, por serem monodias, seguiam métrica do poema e só havia uma linha melódica a considerar. Em sua notação, fazia-se distinção sistemática entre longas e breves. Diferente da notação musical de hoje, “em vez de apresentarem durações relativas fixas por meio de símbolos diferentes, a notação medieval indicava padrões rítmicos diferentes por meio de certas combinações de notas. E especialmente de grupos de notas”.¹²⁹ Na prática, o ritmo da melodia era mais flexível e as notas podiam ser divididas em unidades pequenas.

Isso explica porque a notação utilizada não pode ser compreendida da mesma maneira que a atual. Se interpretava tal notação de acordo com leis específicas, como esquemas de ritmos, chamados modos rítmicos que foram o primeiro passo da música

¹²⁷CUESTA. Ismael Fernández de La. *Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María*. In. Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nº 10- 11 (2003 – 2004). Director: Ismael Fernández de La Cuesta P. 20.

¹²⁸GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. op.cit 97.

¹²⁹*Ibid.* P 103.

ocidental para o registro dos ritmos, isto é, um tipo de escrita que possibilitava a determinação da duração do som no tempo. Seus maiores expoentes são Johannes de Garlandia (ca. 1270–1320) que em sua obra descreve seis espécies de combinações quais tempos longos e breves podem ser arranjados.

Cada modo estabelece um padrão rítmico em batidas baseada na métrica da poesia, entre as mais usadas temos o *Troqueu*: nota longa + breve e o *Iâmbico*: breve + longa. Posteriormente, Franco de Colônia estabeleceu, em seu tratado *Ars cantus mensurabilis* por volta do ano 1280, um sistema de notação no qual notas diferentemente desenhadas tinham valores rítmicos inteiramente diferentes, uma extraordinária mudança em relação ao sistema anterior de Garlandia.

Para Manuel Pedro, no entanto, a notação musical das CSM não coincide inteiramente com os sistemas notacionais de maior projeção de sua época, ainda segundo o autor:

A coleção alfonsina das Cantigas de Santa Maria aparece-nos assim como um universo extremamente variado, incorporando contribuições de índole trovadoresca (galego-portuguesa e provençal), eclesiástica, andaluza, francesa, e outras, em suma: um mundo de enorme riqueza musical, ainda largamente incompreendido, que clamam urgentemente pela nossa atenção.¹³⁰

Para Higínio Anglés, os Códices Escoriais ao representarem a música das *Cantigas de Santa Maria*, todas de natureza monódica, utilizaram efetivamente o sistema notação mensural usado em certos manuscritos polifônicos do século XIII.¹³¹ Para Anglés, eram os únicos códices do séc. XIII com música monódica copiada em notação mensural perfeita. No entanto, o Prof. Cuesta mostra que esta perfeição não existia. Para este autor, a notação mensural encerra leis ocultas, distintas da notação mensural descritas em tratados como de Garlandia, de Franco de Colônia. Para Cuesta a edição das *Cantigas de Santa Maria* de Anglés oferece várias incoerências com estes tratados.

Na realidade, muito provavelmente as *Cantigas de Santa Maria* eram cantadas com liberdade suficiente para que seus interpretes as executassem com variações métricas em sua interpretação em ritmo declamatório. As variantes notacionais de cada códice

¹³⁰ FERREIRA. *Op.cit.* 2009. p 44.

¹³¹ CUESTA. *Op.cit* P 21.

testemunham que sua música teria tido na tradição oral dos trovadores uma execução prévia.¹³² Porém após discutir esta hipótese, o autor afirma que é muito improvável que as breves, semi-breves, e demais símbolos de notação música tenham sido inseridos ao acaso.

Diante disso, Cuesta levanta a seguinte questão: o que o copista quis registrar com tais símbolos? O que eles significam? Sem dúvida uma pergunta difícil de responder! O autor nos apresenta três possibilidades de interpretação: A primeira é que pode significar a visão pessoal que o copista quis registrar a fim de fixar determinada forma interpretativa, a segunda é que pode ser um fiel registro da performance e da forma como a cantiga era executada (pouco provável), ou pode finalmente, por terceiro, apresentar um modelo básico para leitura e interpretação supostamente exigido pela própria composição. Segundo o autor, para descobrirmos isto não existe outra via se não compreensão dos símbolos bem como sua utilização pelo copista.¹³³

Cuesta, apesar dos argumentos do musicólogo Van der Werf, sobre a liberdade de interpretação, brilhantemente debatido em seu artigo, busca esboçar um procedimento novo para compreender as cantigas sem deixar de usar os princípios básicos da notação mensural as quais se referem os tratadistas do século XIII. Na sua opinião, não se pode ter dúvidas a respeito do significado desta notação, porém, desconfia que os copistas não tinham conhecimento das leis que originalmente regiam a notação mensural, pois não foram registradas nos códices informações suficientes sobre o ritmo das cantigas. Elas apresentam de maneira geral uma combinação de sons largos e breves devidamente combinados, estabelecendo apenas uma estimativa que o intérprete abordaria livremente.

Para o autor, Santo Agostinho já usava argumentos da métrica literária, a retórica aplicada à música. Agostinho argumenta que o som articulado, como palavra é objeto da gramática da métrica literária.¹³⁴ Ora, a alteração do número de sílabas e a variação dos ritmos proporcionada pela acentuação dos versos e estrofes sem notação são circunstâncias que propiciam a aplicação de leis fora do âmbito da própria notação, que permite que o ritmo musical transcorra com normalidade. Para o autor:

la música puesta sobre los versos de la primera estrofa de las Cantigas de Santa María admitiría, según los casos, más de una realización rítmica, especialmente en las estrofas siguientes, no

¹³² CUESTA. Id. P.22

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid. P. 25

notadas. Por ello y por la simplicidad del procedimiento puramente figurativo que exhibe la notación mensural, parece aberrante querer aprisionar directamente en un único compás moderno el curso rítmico de esta música. La horma métrica del compás es muy útil para que el intérprete pueda llevar a la práctica una música cuyos ritmos admiten una divisibilidad de los tiempos casi infinita, pero es del todo innecesaria, si no perturbadora, cuando se intenta aplicar a la canción antigua y a la tradicional¹³⁵

Para o autor, de modo geral, na música de tradição oral, há diversos elementos que variam desde a fugacidade até a firmeza de seus elementos rítmicos e melódicos. Atendendo a essa firmeza dos modelos e da versatilidade dos intérpretes. Eis algumas das disposições gerais propostas pelo autor: as escrituras dos códices de Afonso X assinalam com bastante precisão os caminhos a serem tomados para sua interpretação, no âmbito de sua realização que “la capacidad de ornamentar, acelerar, anticipar, asimilar, permutar, contraer, añadir, restar sonidos y tiempos, el intérprete es siempre soberano, en función de la movilidad del texto”.¹³⁶ As escrituras deixam o caminho livre para o cantor, porém, ao estudar minuciosamente cada cantiga é possível descobrir algumas leis para sua execução, leis presentes de forma universal nas tradições orais. Sem dúvida, a escrita das *Cantigas de Santa Maria* parte de um esforço em fixar e transmitir ao intérprete o máximo de informações possíveis sobre a música, para que uma execução efêmera possa ser repetida com relativa uniformidade. A fixação gráfica das *Cantigas de Santa Maria* dá um passo a mais no registro das cantigas trovadorescas, apresenta esquemas rítmicos para sua execução. A notação específica do códice afonsino não apresenta a notação mensural de forma pura, mas sim, plasma em seus pergaminhos, texto, imagem, notação, e melodia, elementos passíveis de interpretação pelo músico.

Para Cuesta, foi mérito de Higinio Anglés ter descoberto a notação mensural nas *Cantigas de Santa Maria*, no entanto, Anglés falhou ao aplicar as normas desta notação concebidas para a polifonia nas melodias monódicas de Afonso X. Segundo Cuesta, o que sustenta o registro gráfico são regras intuitivas não escritas derivadas da estrutura dos versos e da capacidade subjetiva do cantor ornamentar. O autor se posiciona, portanto, entre dois musicólogos Anglés e Der Werf:

Hendrik van der Werf tenía, por tanto, parte de razón en su crítica a la transcripción de Higinio Anglés. Pero también erró al no reconocer que la notación de los códices alfonsíes pretendía representar con exactitud

¹³⁵ibid. p. 30

¹³⁶ Ibid. p. 51

no sólo la melodía sino también el ritmo y, por tanto, no podía ser situada en el mismo plano que aquella otra notación cuadrada desposeída de signos rítmicos de mensuración. Así, pues, la simple lectura de sus símbolos proporciona información suficiente para reconocer el verdadero ritmo de las canciones.¹³⁷

O musicólogo/historiador deve reconhecer que a mera notação não basta para dar todos os detalhes da execução da música monódica medieval, o que acontece com qualquer tentativa de registro da música. Para reproduzir as *Cantigas de Santa Maria* em compassos bem delimitados, o intérprete deve pôr em prática mecanismos que não estão escritos nelas. Como afirmarmos no início do capítulo, é o não-dito do manuscrito. Não é possível fixar o que era variável em seu contexto de produção, os códices oferecem elementos para compreender o ritmo da forma como o copista a compendia ao perpetrar o registro. O que é imutável é o esquema rítmico presente no verso, contudo, no interior desta estrutura podem ocorrer diversas variações. Para Dart, os musicólogos não concordam integralmente com a interpretação rítmica da notação desse período, e as discrepâncias entre as versões publicadas da mesma peça, extraídas da mesma fonte, muitas vezes são surpreendentemente grandes.¹³⁸ Neste sentido, Cuesta nos adverte: “devemos evitar a percepção pseudocientífica oferecida pelos musicólogos como única e verdadeira.”¹³⁹

Por fim, ressaltamos aqui os avanços das pesquisas linguísticas e musicológicas realizadas no Brasil. Daniel Soares da Costa em sua tese de Doutorado verificou através da análise das *Cantigas de Santa Maria* que as sílabas tônicas de polissílabos e monossílabos tônicos caem na grande maioria das vezes no início do compasso musical, (posição mais proeminente do compasso).¹⁴⁰ O *corpus* de fontes utilizado pelo autor, no entanto, sustenta-se a partir das suas versões transcritas por Anglés (1943) para a notação musical atual, o que evidencia para nós pesquisadores como é difícil fugir da edição já tão consagrada e criticada de Anglés, devido ao fato de faltar uma edição crítica mais atual e completa da música das *Cantigas de Santa Maria*.

¹³⁷ *Ibid.* p. 52.

¹³⁸ DART, Thurston. *Op.Cit.* p. 203.

¹³⁹ CUESTA. *Op.cit.* P. 54. Tradução minha.

¹⁴⁰ COSTA, Daniel Soares da. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico* /– 2010 Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara Orientador: Gladis Massini-Cagliari.

4.3. A SONORIDADE DAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

O estudo da música medieval apresenta muitos problemas, alguns dos quais dificilmente serão solucionados. Quase todos os instrumentos musicais medievais foram destruídos e muito poucos escritores descreveram-nos com detalhes suficientes, capazes de possibilitar a sua reconstrução com alguma certeza. Quanto mais regredimos no tempo mais se tornam alegóricas as iluminuras e os poemas, as fontes musicais cada vez mais raras e a notação musical menos exata¹⁴¹, o que dificulta sua interpretação e nos afasta da experiência musical comum ao homem medieval.

Para Nikolaus Harnoncourt em sua importante obra *O discurso dos sons*, existem dois pontos de vista para o estudo da música medieval. Um deles a transporta para o presente enquanto o outro, procura enxergar pelos olhos da época em que foi concebida. Em nossa análise adotamos a segunda opção onde a música como toda arte, é ligada a seu tempo como expressão viva de sua época. Segundo Harnoncourt nossa “compreensão” da música antiga ou medieval só nos deixa adivinhar o espírito no qual ela nasceu.¹⁴² O autor irá, portanto, criticar de maneira contundente a execução pseudocientífica e sem vida da música histórica.¹⁴³

As cantigas, portanto, são em sua essência som. A entonação da voz humana, a dicção das palavras e é claro execução cênica dos temas jamais poderemos restaurar como eram, porém, sabemos que a música que se toca hoje na Península Ibérica e no mundo leva esta herança que, de algum modo, através da divulgação dos instrumentos e melodias legou-nos pelo menos em parte esta sonoridade. Paul Zumthor em sua clássica obra: *A letra e a voz*, mostra-nos que a poesia medieval era destinada à apresentação oral e pública, e que a maioria destes textos passou por um processo de tradição oral, onde a escritura muitas vezes estava a serviço da preservação desta tradição. Para Zumthor, o poder da vocalidade dos textos medievais tinha grande influência sobre os espectadores, através da performance musical, a obra era então concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão¹⁴⁴. Entendemos que a sonoridade é fruto deste contexto, conjunto de práticas,

¹⁴¹ DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

¹⁴² HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. P. 26.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Paul – *A letra e a voz: A “literatura” medieval*/ Paul Zumthor; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

espaços e instrumentos utilizados. Sabemos que o texto nunca dá conta de tudo quando se refere à experiência musical, o que não é privilegio da música medieval, mas sim da música de qualquer período.

Resta enfim a pergunta: como soavam as *Cantigas de Santa Maria*? Para Thurston Dart:

A abordagem que o compositor medieval tinha dos problemas da composição e execução musicais era tão radicalmente diferente da abordagem da quase totalidade dos compositores posteriores que, para, que essa música não seja completamente mal-entendida, é preciso tratá-la com muito cuidado.¹⁴⁵

Mesmo com todos estes desafios a música medieval permanece despertando interesse e sendo executada nos dias de hoje. Nas iluminuras dos códices das *Cantigas de Santa Maria* temos o registro do saltério, alaúde, entre outros instrumentos de origem árabe. Na maioria das vezes esses instrumentos chegaram à Europa vindos da Ásia via Bizâncio ou através dos muçulmanos do Norte da África e Hispania. Para Grout, D. J.; Palisca, C. V. a origem de cada instrumento não é conhecida com exatidão e sua nomenclatura é imprecisa.¹⁴⁶ Entre os instrumentos que podem ser mencionados a partir da iconografia temos flautas, charamelas, trombetas, tambores.... Quem dera, fosse possível demonstrar através do texto o som de cada um deles!¹⁴⁷ Trata-se de uma sonoridade muito diferente dos utilizados na música atualmente e alguns deles são quase totalmente desconhecidos pelo grande público¹⁴⁸. Tomamos, como exemplo, o *organistrum*: descrito num tratado do século X como uma viela de 3 cordas tocada com uma roda giratória acionada por uma manivela.¹⁴⁹ Este instrumento tinha as cordas premidas não pelos dedos, mas por uma série de teclas que produzem um ruído peculiar ao serem tocadas. Era um instrumento de grandes dimensões que, após assumir uma forma reduzida no século XIII, deu origem à moderna *sanfona* galega, o chamado *hurdy-gurdy* inglês, ou *vielle de rue* francesa, *gironde* italiana, também chamado na Alemanha

¹⁴⁵ DART, Thurston. Op. Cit. , p. 189

¹⁴⁶ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.

¹⁴⁷ Segue um link de uma das possíveis interpretações musicais das Cantigas de Santa Maria que podem ajudar a nos aproximar da música medieval. Interpretação da Ensemble Alla Francesca disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=E9w0wF8OSmo> > Acesso em 27/06/2016

¹⁴⁸ Pierre F. Roberge fez uma importante compilação de gravações do repertório das Cantigas de Santa Maria que podem ser acessadas no link disponível em: <http://www.medieval.org/emfaq/composers/cantigas.html> Acesso o em 26/06/2016

¹⁴⁹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. 92

de *drehleier*. Graças ao esforço e curiosidade de músicos e luthiers, este instrumento tem sido recuperado, contudo, no início do século XX foi quase totalmente esquecido.

O que nos interessa aqui é que este instrumento era utilizado nas *Cantigas de Santa Maria* conforme vemos na iluminura adiante. Por ter a experiência de tocar uma versão moderna da viela de roda, sei que era provável que em sua versão medieval, também uma ou mais de suas cordas podiam não eram tocadas pelas teclas e ao permanecerem soltas emitiam o bordão. Com o girar da roda o bordão se matinha constante servindo de referência para as demais cordas e teclas, facilitando a afinação. Na Idade Média boa parte das cordas eram feitas de tripa de carneiro que com a mudança de temperatura, entre outros fatores tinha sua afinação alterada mais facilmente.

Fato importante é que a música medieval tinha predileção por bordões, conforme os próprios instrumentos comprovam: a rabeca também tinha cordas que podiam ser utilizadas como bordões, os órgãos portáteis possuíam tubos-bordão, cada um dos quais podendo soar ao longo de toda a peça, bem como as flautas duplas, e as vielas de roda, como já afirmamos. O bordão exerce um transe no ouvinte, pode proporcionar uma sensação de calma ao público, para contemplar uma melodia. Para Thurston Dart:

Virtualmente nenhum traço desses bordões jamais é encontrado na música escrita daquela época, muito embora tantos instrumentos o possuíssem. Esperava-se que o instrumentista descobrisse qual nota da escala era a tônica, para então ajustar os bordões de acordo.¹⁵⁰

De fato, a notação musical dos códices das *Cantigas de Santa Maria* não menciona bordões. No entanto, conforme ressaltamos anteriormente a notação não representa totalidade da execução musical que transborda o registro escrito. Outro exemplo, são as iluminuras que também mostram os instrumentos de percussão utilizados com muita frequência e variedade, ainda que os códices não estabeleçam formas para sua execução na notação. Esta ocorrência nos permite levantar a hipótese que as *Cantigas de Santa Maria* eram realizadas com ritmos populares, já bem conhecidos pelos músicos da época. Além disso, Para Dart, o músico medieval apreciava a ornamentação tanto quanto um músico renascentista ou barroco, pois os manuais sobre ornamentação do século XVI mostram claramente que não estão introduzindo uma técnica nova ou desconhecida.¹⁵¹

¹⁵⁰ DART, Thurston, op. Cit 195

¹⁵¹ *Ibid.*



152



153

Além disso, a música dos trovadores não era tão simples como muitas vezes se coloca, havia espaço para improvisação e liberdade em sua execução de acordo com as normas da época. Não podemos vê-las quando olhamos para um manuscrito, mas isso não

¹⁵² CSM 300 mostra dois músicos tocando albogím e darbuka

¹⁵³ Iluminura CSM 160, Códice de El Escorial. *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, mostra dois músicos tocando uma Viola de Roda. Os dedos posicionados na mesma altura do teclado, demonstra que tocavam a mesma melodia. Imagem copiada e do site indicado pelo banco de dados da universidade de Oxford que divulga as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria* com scans do livro de Ribera, que possamos acessar online neste site. http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/cantiga_4.jpg. Acessado em 12/09/2015.

quer dizer que não eram perceptíveis ao homem medieval. Tal fato não é surpreendente na medida em que a música europeia foi desenvolvida a partir de técnica de improvisação utilizadas por monges do século IX. Para Dart:

Hieronymus da Morávia (cerca de 1260) escreveu sobre os *flos harmonicis*, um ornamento de cantochão que poderia ser um trinado ou um mordente, e acordo com o contexto e o gosto, e deu instruções minuciosas sobre o seu emprego exato. Alguns símbolos do cantochão – a quilisma, o trispondens, o epiphonus – são ornamentos em si mesmos, exigindo uma técnica especial de canto.¹⁵⁴

O autor, no entanto, não se aprofunda nestes detalhes, afirmando que devem ser estudados por especialistas em notação, exigindo conhecimentos específicos de história da notação musical. Ao fim, Manuel Pedro assim como Ismael Fernández de La Cuesta apontam para novos estudos e se posicionam apontando erros da monumental obra de Higinio Anglés, levantando a importância do desenvolvimento de novas análises que não podem ser realizados por um único pesquisador, pois exigem recursos materiais e humanos diversificados. O objetivo deste capítulo é, portanto, ressaltar a importância da interdisciplinaridade para a compreensão das *Cantigas de Santa Maria*. Convidamos o leitor a um exercício de abstração, através das notações musicais disponíveis e a ouvir as interpretações na tentativa de se aproximar da música da época, para que através do conhecimento do contexto seja possível compreender que tipo de reações determinadas melodias podiam causar no homem medieval¹⁵⁵.

A influência da música árabe não se deu apenas na instrumentação, mas também na métrica e nas melodias. Em seu artigo *Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria*¹⁵⁶, Manuel Pedro Ferreira identifica a influência dos mouros da urbe na melodia das Cantigas, através das iluminuras presentes no Códice Florentino, onde encontramos uma variedade de doze instrumentos de sopro, mais de seis

¹⁵⁴ DART. Op.cit. p. 205

¹⁵⁵ Ver lista de links ao fim da dissertação.

¹⁵⁶ FERREIRA, Manuel Pedro. *Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria*. In: Alcanate. Revista De Estudios Alfonsies VIII [2012-2013], [43 - 53] El Puerto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio. Disponível em <http://www.publius.us.es/en/alcanate>.

instrumentos de percussão e dezoito instrumentos de corda, o que constitui uma incrível variedade de timbres: sinos de metal, flautas de madeira, cordas de tripa tocadas com arcos de crina de cavalo, todos estes materiais com a função exclusiva de fazer música.

Manuel Pedro Ferreira não é o único a perceber a influência oriental nas *Cantigas de Santa Maria*. Douglas Alton Smith em sua importante obra sobre a história do alaúde, afirma que Afonso X apreciava a música moura, de acordo com numerosas representações de instrumentos mouros que resistiram dessa época. O monarca não estava sozinho, seu filho Sancho IV em 1293 optou por incluir 15 músicos mouros num grupo seletivo de 27 músicos.¹⁵⁷ Para o autor, possivelmente os músicos ocidentais aprenderam a tocar alaúdes e outros instrumentos orientais com mestres sarracenos e mouros. Segundo Nikolaus Harnoncourt, quando se acompanha a história de cada instrumento, se percebe que não existe praticamente nenhum de fato moderno, que quase todos possuem uma história de vários séculos. Reconstituir a história de cada instrumento, estudar as relações entre cada particularidade técnica e os dados históricos, é uma tarefa importante¹⁵⁸, trabalho que Douglas Alton Smith realiza exemplarmente em sua obra.

O estudo da música é árduo e demora anos, o que leva os discípulos a adotarem muito da performance e modos de tocar dos mestres. Ainda assim, para Douglas Alton Smith criou-se na Península Ibérica um estilo musical distinto da África e de Bagdad, frutos de influências recíprocas através da literatura românica e melodias romances.¹⁵⁹ Além disso, o autor traça um paralelo dessa confluência cultural na península ibérica com a Inglaterra sob influência dos normandos:

Over the centuries oriental culture penetrate much of Spanish society, beginning with the upper classes. The situation has parallel with twelfth – and a thirteenth century England under the Normans, where the ruling class spoke French and the descendants of the original inhabitants gradually adopted much of the “invaders” language and customs by imitating the foreign aristocracy¹⁶⁰

¹⁵⁷ SMITH. Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America. 2002. Printed in Canada. P 19

¹⁵⁸ HARNONCOURT. Nikolaus. Op. Cit. P. 29

¹⁵⁹ SMITH. Douglas Alton Op.Cit. P. 20

¹⁶⁰ *Ibid.*

Não somente na música, mas em Castela o bilinguismo era comum, palavras como alaúde, álgebra, álcool são só alguns exemplos. Já no século XII Averrois irá descrever Sevilha como o centro musical de Andalus.¹⁶¹ Esta tradição¹⁶² não irá cessar com as conquistas cristãs no sul da península, pelo contrário, para Smith:

Yet, ever after, a Muslim-ruled city fell to a Christian king, moorish musicians were often retained at the court. The Cantigas de Santa Maria of King Alfonso X the Wise of Castile were copied in Seville not long after its reconquest.¹⁶³

Segundo o Prof. Ferreira, apesar de não sabermos exatamente quem foram os colaboradores de Afonso X para a criação das cantigas, há indícios de que algumas delas foram feitas com base em melodias preexistentes. Esta abordagem do autor trouxe uma importante renovação aos estudos das *Cantigas de Santa Maria*, cuja abordagem geralmente é predominantemente literária deixando para segundo plano o caráter musical, também essencial para sua compreensão. Para o autor, apesar de nos dias de hoje existirem recorrentes concertos e releituras musicais das cantigas medievais, a música ainda não recebe a mesma atenção dos estudiosos do que recebem os textos ou iluminuras. Estas considerações do Prof. Ferreira vão ao encontro dos estudos de Thurston Dart, para quem as músicas e os instrumentos usados na música tradicional da Sicília, bem como na música tradicional catalã ainda têm sabor medieval e podem nos lembrar um pouco da música da Idade Média. Segundo Dart, de maneira geral na música medieval, gostava-se que os instrumentos soassem muito forte, como no caso das gaitas-de-foles com seu som estridente e da rabeca com seu som rasgado ou muito suave como a harpa, flautas e alaúde. Dart ressalta que o pesquisador deve tentar com todo cuidado descobrir qual foi o ambiente acústico no qual a música foi executada pela primeira vez,¹⁶⁴ pois há diferenças

¹⁶¹ Idib. P. 18.

¹⁶² O Califa ‘ Abd al- Rahman I (756 – 788) pode ter sido o um dos primeiros a ter músicos na corte de Córdoba, enquanto o Califa Abd al- Rahman II (882-852) foi mais impetuoso para trazer a música oriental para Península e estabeleceu uma sessão especial no seu palácio para cantoras mulheres. Ainda no século XI *Ziryab* foi um músico e cantor de destaque na corte do emirado de Córdoba no Al-Andalus. Saiu foragido de Bagdá após seu professor sentir-se ameaçado por seu talento. Ficou conhecido pelo nome de *Ziryab* ("melro") devido à sua bela voz e tez escura. Ele era tão talentoso que recebeu vários favores de seu Califa. Tinha uma posição privilegiada no Califado de Córdoba. Modificou o alaúde, inseriu mais uma corda de cor vermelha e desempenhou grande influência em andaluz como um representante da alta cultura de Bagdá. SMITH. Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America. 2002. Printed in Canada. P. 18

¹⁶³ SMITH. Douglas Alton Op.Cit. P. p.19

¹⁶⁴ DART. Op.cit. p.193.

entre a música executada ao ar livre e nos salões, por exemplo. Levantamos a hipótese de que as *Cantigas de Santa Maria* eram executadas com certa frequência na corte de Afonso X, conforme sugerem as iluminuras, mas também em banquetes e festas para Virgem de acordo com o calendário litúrgico, tornando-se de fato muito presente na vida das pessoas no século XIII.

Os estudiosos citados neste capítulo evidenciam o caráter performático das cantigas que foram executadas em uma sociedade onde as formas de entretenimento e os sons que faziam parte do dia-a-dia eram completamente diferentes das de hoje. O homem medieval era um homem musical, não podemos pensar que a música se restringia à corte, o ritmo dos moinhos, o martelar do ferreiro, o arado do agricultor, as cantigas de ninar, os jogos, as brincadeiras e a guerra regada pelo rufar dos tambores, todos esses sons eram a expressão e vivência humana em sua busca por criar um ritmo na vida, numa sociedade onde o tempo era medido e pautado pelo sino da Igreja que lembrava a todos o espaço sagrado e a existência divina no som, na natureza e enfim, na vida.

A música na Idade Média era, portanto, muito viva, sua diversidade de instrumentos e de possibilidades para combinar timbres distintos era grande, o que lhe dava um colorido mais variado do que sugerem os manuscritos. Para Grout, D. J.; Palisca, C. V, apesar de sabermos que muitas das melodias vinham de tradições da música popular, as canções dos trovadores eram uma expressão própria da aristocracia medieval e de músicos amadores, que pouco a pouco foi sendo substituída pela polifonia dos músicos profissionais. Nesse sentido, toda a recuperação que fazemos destas cantigas tem por objetivo reconstituir uma relação que estava certamente presente no contexto de produção: entre o homem que lutava, pedia a Deus proteção nas lides, ouvia brandir sua espada e regozijava-se com as vitórias, em um todo musical, como testemunha a CSM 64 onde um nobre que tinha uma bela esposa e é convocado para servir militarmente a seu senhor, fiel ao seu senhor e a Virgem, pede então a Santa Maria para que proteja a amada durante sua ausência e tem seu desejo atendido. Protegido por Santa Maria, enquanto está em guerra, tem a fidelidade de sua esposa guardada pela santa:

Quen mui ben quisér o que ama guardar,

*a Santa María o dev' a encomendar.*¹⁶⁵

Assim começa a cantiga, onde o rei autor afirma que fez não só a poesia, mas o som que lhe acompanha para contar do milagre que aconteceu com seu cavaleiro: “E dest' un miragre, de que fiz cobras e son”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ CSM 64

¹⁶⁶ CSM 64

4.4. ENSAIO DE UMA ANÁLISE HISTÓRICA E MUSICAL DA CSM 382



Na imagem acima vemos um exemplo do fac símile do *Códice Escorial* da CSM 382. Trata-se de um poema de 13 cobras (estrofes), no qual o esquema de rimas é de AA no refrão e BBBA em todas as cobras, ou seja, na estrutura poética temos a repetição das

¹⁶⁷ Figura 1 Este fac-símile do "Codex E" foi tirado de livro Higinio Angles '. O índice de Cantigas para páginas foi gerado por Marianne Perdomo Machin e publicado no seguinte site: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/681small.html>. Acessado em 12/09/2015

silabas: *on on/ er er er on*, na rima final do primeiro verso, que podemos verificar na primeira estrofe:

Verdad' éste a paravoa que disse Rey Salamon - A
que dos reys as voontades enas maos de Deus son. - A

E ele assi as cambya como lle ven a prazer, - B
ca segund' é Deus e omen e Rey, pode-o fazer; -B
Deus porque á gran vertude, e Rey por seu gran poder, -B
e ome porque á siso, entendement' e rason. - A¹⁶⁸

Trata-se de um padrão recorrente nas *Cantigas de Santa Maria*, do tipo mais corriqueiro de *zejel*¹⁶⁹, que consistia de um dístico aa, logo sucedido por uma estrofe composta de três versos monorrimos (bbb) e um quarto que rimava com o estribilho (refrão). Portanto, o trecho que mostramos é um exemplo perfeito deste tipo de *zejel* (aa / bbba) cujo estribilho apresentamos acompanhado da transcrição da notação musical da qual analisaremos mais adiante:

Ver-da—d'és-te a pa—rá—voa que di—sse Rei Sa—la—môn

que dos reis as vo-on-ta—des e—nas mã-os de Déus son.

170

¹⁶⁸ Transcrição CSM 382 retiradas do site Domínio Pulico e da edição de Julian ribera, conferidas e comparados com o fac-símile do manuscrito da bliblioteca escorial, como todas as cantigas analisadas nesta dissertação.

¹⁶⁹ Era uma forma poética e musical popular no al-Andaluz, geralmente executada por músicos mouros, e muito popular no mundo árabe bem como nas monarquias cristãs que contratavam estes músicos. Na sua forma mais típica, consiste num estribilho de dois versos, ao que se seguem 3 mono-rimas (mudança) e um quarto verso (volta) que rima com o estribilho, e que anuncia a sua repetição. A distribuição da rima é a seguinte: AA (estribilho), BBB (mudança), A (volta) e repetição do estribilho. Em resumo: AA-BBBA, AA-CCCA, AA-DDDA.

¹⁷⁰ Transcrição musical retirada do site <<<http://www.cantigasdesantamaria.com/>>> e conferida junto ao fac-símile. Acesso em 08/04/2016. No mesmo site é possível encontrar uma versão “normalizada” para facilitar a leitura neste link: <<<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/382#music/r>>>. 08/04/2016

Segundo Manuel Pedro Ferreira a maioria das cantigas tem conteúdo narrativo e exigem um esquema estrófico semelhante ao zejal andaluz. A *Cantiga de Santa Maria* em questão é mais um exemplo disso: ela nos conta sobre um nobre, Raimundo de Rocaful, que tinha direito a uma certa propriedade. Afonso X, no entanto, já tinha dado a outro rico homem e não poderia recuperá-la, prometendo-lhe então outras terras. Raimundo de Rocaful busca uma audiência com o rei várias vezes para lhe solicitar herdade¹⁷¹ e já pensa em retornar para Aragão em vista de receber uma negativa do monarca. Segundo a cantiga, Raimundo orou à Virgem para fazer com que o Rei lhe desse sua herdade, prometendo-lhe em troca fazer uma peregrinação, ser bom com os monges e dar dez libras de fina cera para Santa Maria do Porto caso a Santa concedesse seu pedido. Durante esta oração, o rei, finalmente, decide dar ao nobre as terras que merecia, Raimundo extremamente satisfeito e grato ao rei, segue para cumprir sua promessa feita à Virgem.

Para Juan Torres Fontes a cantiga 382 relata em suas 13 cobras as andanças, desventuras e satisfação final de Raimundo de Rocafull e não possui em seu texto o rigor histórico ou exatidão em relação ao local e personagens como outras *Cantigas de Santa Maria* podem nos oferecer, por exemplo, a CSM 178¹⁷². Contudo, a nossa análise não pretende tomar a Cantiga como um relato histórico fiel ao um determinado fato ocorrido, não é o reflexo da realidade o que se espera da poesia. O refrão da cantiga, por exemplo, merece especial atenção: ele associa Afonso X ao Rei Salomão e assegura que suas vontades estão nas mãos de Deus. Mesmo que a execução “*aparentemente obrigatória do refrão após cada estrofe; trata-se de fato de uma convenção escrita que provavelmente na prática, poderia não ser sempre seguida*”,¹⁷³ é interessante notarmos que esta associação da imagem de Afonso X com o rei Salomão no refrão da CSM 382 não está isolada de um projeto político de construção de uma imagem de Afonso X, conforme observamos, por exemplo, na análise de Elaine Senko do trabalho jurídico do rei, com destaque para a obra “Las Siete Partidas” na qual:

a concepção de justiça proposta por Alfonso X, que é “dar a cada indivíduo o que ele devidamente merece”, em função do que ele realizou ou deixou de fazer, certo ou errado; tudo isso, claro, regulado e de acordo com o estabelecido pelas leis como verdade. Também nos chama a

¹⁷¹ Por herdade entendemos propriedade rural de dimensões consideráveis; fazenda, quinta.

¹⁷² FONTES, Juan Torres. *Alcaraz y la cantiga CLXXVIII*, en *Alcanate*. Revista de estudios alfonsíes, III, El Puerto de Santa María (Cádiz), 2002-2003. P.258

¹⁷³ FERREIRA, Manuel Pedro. Op.cit. P. 29.

atenção o resgate à memória do rei Salomão; de fato, ele surge na construção narrativa na forma de exemplo a ser seguindo, pois se tratava de um rei sábio e muito justo; ademais, a referência ao seu pensamento, através da citação, reforça a ideia de que a justiça plenamente enfrenta e desata os males, protegendo a todos.¹⁷⁴

Vemos que a CSM 382, estava alinhada com um projeto mais amplo de Afonso X que visava conter as exigências da nobreza e divulgar a sua imagem de rei como verdadeiro exemplo da justiça e de vassalo de Santa Maria, cuja vontade divina é manifestada através dele, enquanto a nobreza, deve, portanto, através da paciência e fé aguardar para obter os privilégios merecidos. Outro aspecto muito interessante desta cantiga é a estrofe na qual se refere ao irmão do rei, Dom Manuel:

*Mentr' a oraçon fazia o ric-om', el Rey chamou
Don Manuel, seu irmão, e con el se consellou
de l[l]e dar aquel meesmo que o ric-om' enmentou.
en sa oraçon, e disse a un seu de criaçon.*¹⁷⁵

Na estrofe seguinte, após a repetição do refrão, a cantiga traz a voz do rei:

*«Vay e chama a Reimondo de Rocaful, se non for
ydo. «E el vo logo e diz: «Qué vos praz, Sennor?
Diss' el Rey: «Eu dar-vos quero Alvaça, que é mellor
pera vos ca outr' erdade, ca val muit' e sen mixon.»*¹⁷⁶

Constatamos que apesar do papel decisivo da influência divina, a CSM 382 nos mostra que o monarca também recorre a seus conselheiros, neste caso em específico a Don Manuel que ocupou na corte de Afonso X durante muito tempo o cargo de alferes. Para O'Callaghan:

Según una antigua costumbre, el lugar de honor de la casa del rey correspondía al alférez, que solía ser un noble de alto rango que llevaba el estandarte delante del rey, conducía al ejército a la batalla en ausencia del monarca y portaba la espada de la justicia en la corte. En su condición de defensor del rey, exigía compensación de quienes disminuían el señorío del rey en cualquier manera que fuese, y llevaba ante la justicia a los ricos hombres del reino, pero hablaba también en

¹⁷⁴ SENKO, E. C. *O projeto político de Afonso X (1252 – 1284) em seu trabalho jurídico: “las siete partidas”* Rev. História Helikon, Curitiba, v.1, n.1, p.18-36, 1º semestre/2014

¹⁷⁵ CSM 382

¹⁷⁶ CSM 382

favor de los que habían sido acusados com falsedad y designaba personeros para las viudas de condición noble y huerfanos citados antes los tribunales (Espéculo, 2, 13, 1; Partudas, 2, 9 16) Diego López de Haro, alférez de Fernando III, continuó siéndolo com Alfonso X; perotras enfrentar-se, al rey em 1254, Aflonso X nombró a su hermano don Manuel, quien ejerció el cargo hasta 1275 em que fue nombrado mayordomo mayor. Este oficio fue ejercido em los últimos años de su reinado por su hijo e infante don Juan.¹⁷⁷

Para O’Callaghan o alferes tinha, portanto, a função de levar justiça do rei aos ricos homens do reino. Além deste cargo, Don Manuel também exerceu o cargo de mordomo mayor de 1275 a 1282, o que sugere que a cantiga podia se referir a um evento ocorrido entre 1254 até 1282, um longo intervalo de 28 anos.

Devido a esta interpretação da Cantiga 382, concordamos com Juan Torres Fontes que uma cantiga possa oferecer alguns “erros” no sentido de seu relato histórico, cronologia e principalmente de topónimo, conforme ressalta o autor:

Los datos de carácter histórico son ciertos, pero la desquiciada cronología no solo resulta artificiosa y confusa, sino que a ello añade un error decisivo en la denominación del topónimo clave, núcleo básico de toda ella. Además, narrada en tercera persona, es perceptible la falta de intervención directa o correctora del monarca en su revisión, porque tales errores habrían sido salvados. Por otra parte, frente a un tiempo “largo” del relato, la realidad de los hechos que narra se suceden en algo más de un mes, esto es, del 27 de marzo a 31 de abril de 1281. En cambio la investigación, al deshacer errores, desaciertos y confusiones, proporciona páginas históricas un tanto novedosas.¹⁷⁸

No entanto, discordamos que estes “erros” constatados, por Fontes, tenham ocorrido por falta de atenção ou supervisão de Afonso X. Trata-se de uma cantiga escrita para a nobreza. Em que medida a representação poderia interessar a outros estamentos da sociedade castelhano, não sabemos. De fato, ela foi escrita como tendo como público alvo a aristocracia castelhana, a fim de lhe propor uma conduta adequada e reforçar a posição do monarca, ao divulgar sua concepção de justiça registrada nas *Siete Partidas*. Seu conteúdo trata de um milagre que ocorre no âmbito da negociação da aristocracia com o seu soberano, que lhe concedia as herdades sob o critério da sabedoria e justiça, bem como o rei Salomão o fazia. Mais do que isso, a cantiga propõe que Afonso X é inspirado

¹⁷⁷ O’CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio. El reinado de Afonso X de Castilla*. Sevilha: Universidad de Sevilha, 1999. Grifos nossos.

¹⁷⁸ FONTES, Juan Torres. *Op. Cit*; p. 257

pela sua senhora Santa Maria o que nos leva a concluir que conteúdo da CSM 382 evidencia uma efetiva supervisão do monarca sobre sua escrita.

Quanto à música, ressaltamos que as frases melódicas desta cantiga têm uma métrica própria independente das rimas na métrica poética: a nota musical no fim da frase não corresponde necessariamente à sílaba final da poesia:

Ver-da—d'és-te a pa—rá—voa que di—sse Rei Sa—la—môn

que dos reis as vo-on-ta—des e—nas mã-os de Déus son.

E e—le a—ssí as cam-bia co-mo lle ven a pra—zer,

ca se-gun-d' é Déus e ó—men e Rei, pô-de-o fa—zer;

Déus por—que á gran ver-tu—de, e Rei por séu gran po—der,

e ó—me por-que á si—so, en-ten-de-men-t' e ra—zôn.

179

Expomos abaixo a nota musical correspondente a cada sílaba final da frase de acordo com a notação musical do manuscrito:

¹⁷⁹ Transcrição da melodia CSM 382 retiradas de <<www.cantigasdesantamaria.com>>. Acessado em 08/04/2016.

$$\left\langle \begin{array}{l|l} \text{Salomon} - \text{dó} & A \text{ poética} \\ \text{deus son} - \text{re} & A \text{ poética} \end{array} \right| \text{frase A da melodia} \right\rangle$$

$$\left\langle \begin{array}{l|l} \text{prazer} - \text{ré} & B \text{ poética} \\ \text{fazer} - \text{ré} & B \text{ poética} \end{array} \right| \text{frase B da melodia} \right\rangle$$

$$\left\langle \begin{array}{l|l} \text{poder} - \text{dó} & B \text{ poética} \\ \text{razon} - \text{ré} & A \text{ poética} \end{array} \right| \text{frase A da melodia, é a mesma frase musical do refrão} \right\rangle$$

Tal transcrição é fiel ao fac-símile, nota-se que à simetria da forma musical corresponde a um esquema de rimas tipicamente assimétrico da poesia (AA bbba)¹⁸⁰, conforme Manuel Pedro percebe na grande maioria das CSM. Através de uma análise melódica, concluímos que a nota de repouso da conclusão da frase musical é o *RE*. Ao analisarmos o conjunto das melodias da cantiga percebemos que enquanto o *DÓ* tenciona o *RE* resolve, no jogo de pergunta e resposta entre tensão e resolução, típico da música folclórica de tradição oral como o caso das *Cantigas de Santa Maria*. Como vimos acima, a notação musical reforça esta constatação: A melodia “B” é similar à melodia “A”, o que alterna é apenas o intervalo da quinta, o que nos leva a concluir que a música possuía muito provavelmente um bordão em *RE*, pois a melodia transita até o *LÁ*, repousando na terça menor *FÁ* intervalos que podem ser interpretadas como uma melodia mais “séria” de tom menor, do segundo modo gregoriano o *Dórico*. A tónica com a quinta lembra-nos da música litúrgica, que corresponde à reza e à paciência do nobre, que segundo a cantiga de louvor em análise, não se afoba e permanece fiel em sua provação. A terça menor em sua tensão característica na melodia “B”, não deixa dúvidas quando ao carácter solene e denso do tema, em contraste com a melodia “A”, um pouco mais alegre do refrão e final da estrofe, o que pode ser percebido ao ler/tocar as notas escritas. A melodia chama um bordão que apesar de não escrito possivelmente era um componente importante na execução da Cantiga, que em sua mensagem educa o ouvinte numa sequência de refrãos mais alegres em contraste a estrofes contemplativas.¹⁸¹

¹⁸⁰ Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 2009. P. 28.

¹⁸¹ Segue o link de uma interpretação/execução musical desta cantiga pelo Grupo de Música Antigua – sob direcção de Eduardo Paniagua. AFONSO X. Cantigas de Santa Maria. Intérpretes: Eduardo Paniagua. Urueña, Valladolid, Spain, 2000. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KpOZrI4ZQTU> > Acesso em 27/06/2016.

Neste ensaio, nos amparamos, portanto, numa musicologia da qual Manuel Pedro Ferreira participa, trata-se da Etnomusicologia liderada John Blacking que nos anos 70 do século XX incorporou ao estudo o som musical e a análise musical das peças, este autor irá expressar o dilema de um músico que se tornou antropólogo profissional. Para Blacking uma análise funcional da música não pode ser desvinculada de sua função social pois a música não é um sistema fechado em si, pelo contrário, é uma atividade essencialmente social.¹⁸² Para o autor a Etnomusicologia não é só o estudo de uma música exótica, categoria na qual a música medieval ou a música do passado está inclusa, mas é uma disciplina que busca um entendimento mais profundo da música, como expressão da experiência humana. Entre outras hipóteses que Blacking nos traz, era de que a inteligência musical desempenhou papel importante na evolução da espécie na direção de formas de vida social complexas, pois a mesma agrega indivíduos em grupos, coordena ações, integra os hemisférios do cérebro.¹⁸³

Resta uma pergunta que não podemos responder completamente: como a música é compreendida por quem ouve? Como funcionava a recepção das Cantigas de Santa Maria executadas na corte de Afonso X? Escolhemos a CSM 382 para este ensaio porque seu tema nos oferece uma visão do monarca a respeito de como deveria ser sua relação com a nobreza guerreira, que segundo a cantiga deveria agir com lealdade, paciência e fê na justiça de Maria, por conseguinte, na justiça do rei. Desta forma descobrimos que o cavaleiro, como personagem das cantigas, e a devoção religiosa estão relacionadas a performance musical constituindo um fenômeno social. Quanto à recepção da obra, evocamos os estudos de Nikolaus Hanocourt, que irá afirmar que a música provoca sensações corporais. Para o autor: “ *Neste sentido, a música tem também uma função moral, e esteve durante século na posição de influenciar espiritualmente e transformar o homem*”, colocação que virtualmente conflui para nossa interpretação da cantiga¹⁸⁴.

Obviamente a música não é intemporal, pelo contrário, está ligada a seu tempo, a notação musical também irá adquirir um significado de acordo com cada época. Por conseguinte, é impossível a reprodução exata do som através da notação, a nota pode ser executada das maneiras mais diversas: pela metade do seu valor ou pode “morrer”¹⁸⁵ aos

¹⁸² BLACKING. John. *How musical is man?* 6ª ed. Seattle: University of Washington Press. 2000.

¹⁸³ Ibid. P. 31

¹⁸⁴ HARNONCOURT. Nikolaus. *Op. Cit.* p. 382

¹⁸⁵ Expressão utilizada entre músicos para dizer que volume de determinada nota vai diminuindo até desaparecer.

poucos. Até mesmo em partituras do XIX ou XX a leitura, interpretação e execução dos temas registrados é um desafio, enquanto, na notação da Idade Média, maiores são as contradições, pelo nosso olhar. Nesse sentido, reforçamos que para uma análise musicológica, deve-se conhecer o contexto histórico na qual esta música foi criada, escrita, registrada e difundida para só, então, esboçar as possibilidades de estudar sua recepção; Acreditamos seguramente, que pode ser impossível separar a etnomusicologia do conhecimento histórico.

5. CONTEXTUALIZANDO O REINADO DE AFONSO X (1252-1284)

Ao assumir o trono em 1252, Afonso X tornava-se responsável por uma confederação de reinos: Castela, Toledo, Leão, Galícia, Sevilha, Córdoba, Murcia, Jaén e Badajoz, assumindo o desafio de organizar estes reinos em uma unidade, bem como defender as novas conquistas. Tarefa que somente seria possível através de ações práticas e de um projeto teórico coeso, que perpassa toda a obra literária e jurídica do rei que recebeu o cognome "O Sábio" e destacou-se como o grande mecenas da Idade Média, pois sua corte era um dos centros culturais mais vivos do século XIII.

As cantigas atribuídas a Afonso X cobrem todo seu reinado, ainda que boa parte delas se refira aos anos iniciais: a primeira centena fora concluída entre 1257 e 1265, contudo no decorrer dos anos o projeto de cem cantigas transformou-se em duzentas, e depois em 427 poemas seguidos de iluminuras e notação musical. A Cantiga 386, por exemplo, alude a um milagre ocorrido nas cortes concluídas em Sevilha no outono 1281, próximo ao fim do reinado. Nelas, figuram personagens identificáveis, como seu irmão infante D. Enrique, dentre muitos outros. Nestas narrativas, a Virgem aparece sempre com poderes fantásticos e soluções milagrosas para variadas situações. Quem estava no exercício de poder do relato, no entanto, era o Rei, que podia decidir qual narrativa seria mais proveitosa divulgar. Nelas encontramos feitos de materialização do poder divino, invencível, superior aos homens e à natureza, conforme exemplificaremos e analisaremos a seguir com a CSM 33:

*Gran poder á de mandar
o mar e todo-los ventos
a Madre daquel que fez
todo-los quatr' elementos*¹⁸⁶

Este trecho é o refrão da cantiga, que conta um milagre, em que a Virgem salva um cristão que cai no mar. Segundo José D' Assunção Barros, quanto mais sonoro e marcante, quanto mais passível de ficar retido na memória do espectador, mais o refrão oferece ao trovador a oportunidade de cooptar seu público e torná-lo um

¹⁸⁶ CSM 33

“multiplicador”.¹⁸⁷ Mesmo que se conserve em silêncio, o ouvinte torna-se cúmplice. O papel dos estribilhos e refrãos repetidos, sobretudo quando se tratava de trechos com ritmo e musicalidade penetrantes, era o de fixar a mensagem fundamental, que neste caso é que Maria, mãe de Deus, comanda todos os mares e ventos. Além disso, buscava-se convidar o ouvinte a cantar em cumplicidade com o trovador, a acompanhar o ritmo do refrão, a tornar-se também ele mais um emissor do discurso. O refrão assumia, por vezes, esta função ideológica¹⁸⁸. Nas *Cantigas de Santa Maria*, o papel do refrão era o de fixar a imagem e os atributos da Virgem, conforme verificamos na Cantiga acima, e também, veremos adiante. Fato é, que as cantigas não estavam desconectadas de importantes acontecimentos políticos de seu reinado. Para compreendermos a importância das Cantigas no reinado de Afonso X, não só como monumento artístico, mas como uma forma de legitimação de seu poder e de divulgar a sua cumplicidade com a Virgem, é necessário avaliar alguns aspectos do contexto no qual o monarca estava inserido.

¹⁸⁷ BARROS, José d' Assunção. *O rei-trovador e a demarcação social: as cantigas satíricas de Afonso X e sua crítica aos setores não aristocráticos da sociedade castelhana do século XIII*. Fólio – Revista de Letras Vitória da Conquista v. 4, n. 1 p. 219-249 jan./jun. 2012; P 234

¹⁸⁸ *Ibid.* p, 235.

5.1. EL FECHO DEL IMPÉRIO

Dois foram os acontecimentos principais que marcaram não só o início, mas todo reinado de Afonso X: o projeto de Cruzada contra África e a eleição do monarca como Imperador do Sacro Império Romano, conhecido com o El Fecho Del Império. Ambos ocupariam boa parte da atividade política do monarca entre 1259 e 1264. Foi em 1256 que teve início o projeto do império, com a chegada de uma embaixada de Pisa em Castela para oferecer ao rei castelhano a possibilidade de ser Imperador dos Romanos, uma oferta tentadora que irá influenciar todo o reinado positiva e negativamente. Em retribuição à oferta, os embaixadores de Pisa receberam uma série de privilégios comerciais e a promessa de ajuda militar do monarca. Neste momento, Afonso X rivalizava com Ricardo da Cornualha que também concorria ao título. Em seu empenho de ser bem-sucedido, Afonso X enviou 500 cavaleiros e balesteiros em auxílio de Pisa em seu enfrentamento com a cidade Guelfa de Florença. Essa interferência “internacional” do monarca exigia o desembolso constante de grandes quantidades de dinheiro¹⁸⁹, o que traria drásticas consequências ao reino: consumiu suas reservas e empobreceu seus habitantes, produzindo um descontentamento geral.

Segundo Carlos Estepa Diez, a política imperial de Afonso X é aquela que tem relação com as aspirações do monarca ao trono do império no plano político e também ideológico. Seus contemporâneos designavam como “*fecho del Império*”. Trata-se de um período de 20 anos, desde a oferta imperial realizada pela comuna de Pisa em 1256 até a entrevista entre Afonso X por Gregório X em Beaucaire (no reino de França) em 1275, que marcaria o fim de suas pretensões. O autor defende que, para a maior parte dos estudiosos do tema, a pretensão afonsina ao império não foi outra coisa senão uma quimera, uma meta absurda que tinha pouco a ver com a realidade política do momento¹⁹⁰, e que, conforme veremos adiante, teria drásticas consequências.

No entanto, sua atuação diplomática da Noruega até Itália rendeu-lhe uma fama internacional. Os principais propagandistas de sua fama foram poetas e intelectuais que vieram à sua corte de todos os pontos da Europa, ingleses, provençais e florentinos, como,

¹⁸⁹ JIMÉNEZ. *Op.Cit.* P 10.

¹⁹⁰ DIEZ, Carlos Estepa. *La política imperial de Alfonso X: Esbozo de una posible ideología alfonsina*. In VEJA, Maria Jose Hidalgo de la (ed.). LA HISTORIA EM EL CONTEXTO DE LAS CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES. Salamanca, 1989. p.207

por exemplo, Brunetto Latini, mestre de Dante Alighieri, que afirmava não existir pessoa por sua linhagem ou prestígio mais digna ao trono do império que Afonso X¹⁹¹.

Há que se levar em conta que o século XIII foi de contradições entre tradições e tendências em relação ao que é ou deve ser um império. Evidentemente, há o fenômeno das monarquias que consolidam seu poder, incluindo um corpo teórico de legitimação, que incluíam no caso castelhano as *Cantigas de Santa Maria*. O império poderia ter uma conotação universal e poderia também ser uma expressão territorial ou um exercício de poder sobre determinados territórios. Sobre essa questão particular, Afonso X participava do pensamento dos juristas napolitanos e franceses que sugeriam – *Rex est imperator in regno suo* -. Talvez através desta lógica particular se explique a obsessão do monarca ao título de imperador, conforme ressalta o Prof. Jimenez¹⁹².

Além do envio de tropas para Itália, Afonso X se empenhou para conseguir o apoio dos príncipes alemães a quem competia à eleição do imperador. O título servia para o rei reforçar sua autoridade sobre seus próprios reinos e exercer um papel hegemônico na Península. Além disso, o rei tinha outras razões para reivindicar tal título: sua mãe era Beatriz da Suábia (1202-1235) neta do imperador germânico Frederico Barba Ruiva, filha de Irene Angelina Princesa de Constantinopla e de Filipe, Duque da Suábia e Rei da Germânia e dos Romanos, fato que favorecia Afonso X como candidato a imperador do Império Romano Germânico, e que explica e justifica os esforços desempenhados pelo monarca para tentar atingir tal objetivo:

Desde el comienzo de su reinado Afonso X mostro de forma muy explícita una de sus principales líneas de actuación: conseguir la restauración, al menos por la vía de facto, del viejo Imperio Hispánico que em el siglo anterior ostentara ino de su más ilustres predecesores, Afonso VII “ el imperador”.¹⁹³

Esta ascendência do rei irá também marcar as narrativas de milagres nas *Cantigas de Santa Maria*. Na CSM 28, por exemplo, a Virgem desce do céu e com seus poderes divinos salva Constantinopla do ataque dos pagãos:

*Todo logar mui ben póde / seer defendudo
o que a Santa María / á por séu escudo*¹⁹⁴

¹⁹¹ JIMÉNEZ. *Op.Cit.* P. 10.

¹⁹² Ibid. P. 115

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ CSM 28

Segundo Lênia Mongelli tratava-se de:

um tema caro no imaginário medieval, principalmente em tempos de Cruzadas e Reconquista, e povoou a temática de muitas novelas de cavalaria. Na versão de Afonso X, tão importante quanto a proteção de Maria, que abriu mão de seu manto sobre a cidade e garantiu a vitória dos cristãos é a conversão do *Soldan beyçudo e Barvudo* e pelo batismo.¹⁹⁵

Nesta mesma cantiga, um mouro impressionado pelo milagre da Virgem, se converte ao cristianismo, segundo a autora, trata-se do princípio bíblico de que a Deus agrada o arrependimento. O narrador desta CSM é situado apenas como um porta-voz, segundo Mongelli trata-se de uma estratégia ou recurso literário que visava encarecer a importância e a longevidade da matéria narrada ao atribuí-la a outrem.¹⁹⁶

Há outras cantigas que se referem a imperadores em Constantinopla, como a CSM 342, por exemplo, em que o imperador Manuel I de Constantinopla manda construir uma igreja, após a Virgem sinalizar o local. Possivelmente era através destas Cantigas que a maior parte das pessoas na Idade Média tomava conhecimento da História. Ainda assim, em uma carta, dirigida em 1273 por Afonso X a seu filho o infante D. Fernando, o monarca queixa-se dos nobres, acusando-os de atrapalhar suas aspirações imperiais¹⁹⁷, fator este que contribuiu ainda mais para o aumento da tensão entre o monarca e a nobreza castelhana, conforme é possível observar nas próprias *Cantigas de Santa Maria*, como na CSM 19 onde o rei critica a agressividade e instintos de vingança pessoal dos guerreiros. Nesta cantiga 3 cavaleiros perseguem seu inimigo até uma igreja e o golpeiam em frente ao altar. Como punição, a Virgem os faz queimar tanto no corpo como nas armas, até que os cavaleiros imploram por misericórdia. Arrepentidos de seus pecados, passam a usar cintas como penitência pelo resto da vida em exílio na Sicília. Destacamos a última cobra da cantiga:

*Demais lles mandou que aquelas espadas
con que o mataran fossen pecejadas
e cintas ên feitas, con que apertadas
trouxéssen as carnes per toda Cezilla*¹⁹⁸

¹⁹⁵ MONGELLI. *Op. Cit.* P. 305.

¹⁹⁶ Ibid. p. 304.

¹⁹⁷ DIEZ. *Op.Cit.* P. 210.

¹⁹⁸ CSM 19

A CSM 19, exemplifica o tom de muitas das *Cantigas de Santa Maria*, que destoam das canções de gesta onde se cantava bravura heroica dos guerreiros. Aqui a Virgem pune a vingança pessoal, numa tentativa do monarca de divulgar a importância da fidelidade a Virgem; nesse sentido a transformação de espada em uma cinta, possivelmente de castidade, é de um grande simbolismo.

Acreditamos que Afonso X perseguiu até o fim de seu reinado o título de imperador, para justificar sua proeminência sobre os demais monarcas da Península. O Prof. Jimenez reforça: “el monarca castellano habría utilizar el Imperio para fortalecer su poder em cuanto monarca feudal”¹⁹⁹. Isso nos permite interpretar *el fecho del Imperio* como algo presente na monarquia feudal de Afonso X, embora não reste dúvida de que ele não conseguiu apoio de sua nobreza para tal feito, da mesma forma que não conseguiu a submissão da nobreza às suas pautas de poder régio, como a substituição dos foros locais pelo foro real.

¹⁹⁹ JIMENEZ. *Op. Cit.*

5.2. EL FECHO DE ALLENDE E A REVOLTA MUDÉJAR

Afonso X no início de seu reinado empreendeu esforços para levar a cabo um projeto que já era de seu pai Fernando III. Tratava-se do projeto de cruzada contra a África que está relacionado com a questão do Algarve em Portugal e irá refletir no seu relacionamento com a nobreza castelhana. Tal empreendimento não ficou só no plano teórico e será amplamente divulgado pelas *Cantigas de Santa Maria*. A tomada e repovoamento de Jerez, o cerco e tomada de Niebla que empregou, inclusive, conforme atesta a crônica de Afonso XI (1312 -1350) de Castela, o uso da pólvora para fins militares pela primeira vez no ocidente latino, a construção das atarazanas em Sevilha e de portos em Cádiz, evidenciam a expansão para o sudoeste da Península em vista de empreender uma cruzada à África. Em 1253, Afonso X nomeia Ruy Lopes de Mendonça como Almirante Del Mar e cada vez mais torna concreto tal empreendimento. Para o Prof. Jimenez, o monarca realizou tais esforços com o intuito de obter do papa Inocêncio IV sua aprovação e uma bula, conforme foi emitida em 1252 aludindo a uma Cruzada em África. Fato é que tais ações visavam obter a simpatia do papado em relação à obtenção do título de imperador do Sacro Império por Afonso X.²⁰⁰ O projeto de cruzada, concebido inicialmente como uma continuação das conquistas fernandinas, instalava-se na realidade dentro da política internacional de prestígio do monarca. Nesse sentido, encabeçar uma cruzada seria a forma mais segura de se apresentar ao papado como o verdadeiro imperador.

Sabe-se inclusive que o rei solicitou dos conselhos asturianos e galegos o envio de uma frota a uma cidade do Magreb que não se sabe o nome devido a lacunas nas fontes, que nos mostram apenas a intenção do monarca de realizar uma expedição no norte da África.²⁰¹ Ainda segundo o Prof. Jimenez, ao celebrar as cortes em Toledo em 1259, o monarca passa a planejar a tomada de Ceuta. Um ano depois, Afonso X passa a residir em Sevilha, cidade que tinha grande valor emocional para Afonso X, que participou da conquista da cidade quando era ainda infante. Lá ele decide atuar pessoalmente nos preparativos para El Fecho de Allende com vista de tomar Ceuta.

A CSM 328 nos conta que rei esteve no porto de Santa Maria vigiando o abastecimento da frota que iria ter como único resultado de sua expedição o saque da

²⁰⁰ JIMENEZ. Op. Cit. P 108

²⁰¹ Ibid.

cidade de Salé no norte da África. Obviamente isso trouxe grandes problemas diplomáticos com o novo poder emergente no Marrocos, o que levou meses mais tarde Afonso X a libertar todos os cativos sobreviventes para Abû Yûsuf um dos grandes representantes da Dinastia Merínida. Abû Yûsuf, após conquistar quase todo o Marrocos enviou várias expedições para Granada, o que colaborou para a sobrevivência deste reino ante aos constantes avanços dos cristãos. Segundo o Prof. Jimenez, tal ação do monarca castelhano podia ser entendida como uma manobra de distração antes de atacar Ceuta, no entanto, ainda segundo o autor a documentação mostra a reprovação de Afonso X, que foi totalmente contra ao saque da cidade de Salé, tanto que nunca mais o almirante Don Juan Garcia Vilamaior, responsável pela expedição, ocupou algum cargo na corte.²⁰² Ao fim, o envio de uma frota a Salé e a captura de prisioneiros tiveram um alto custo para o reino. A cidade que foi conquistada sem resistência foi apenas o início do que seria uma cruzada para África que é apresentada como fracassada em 1260. Os portugueses, no entanto, 150 anos depois, iriam retomar esse projeto de maneira exitosa.

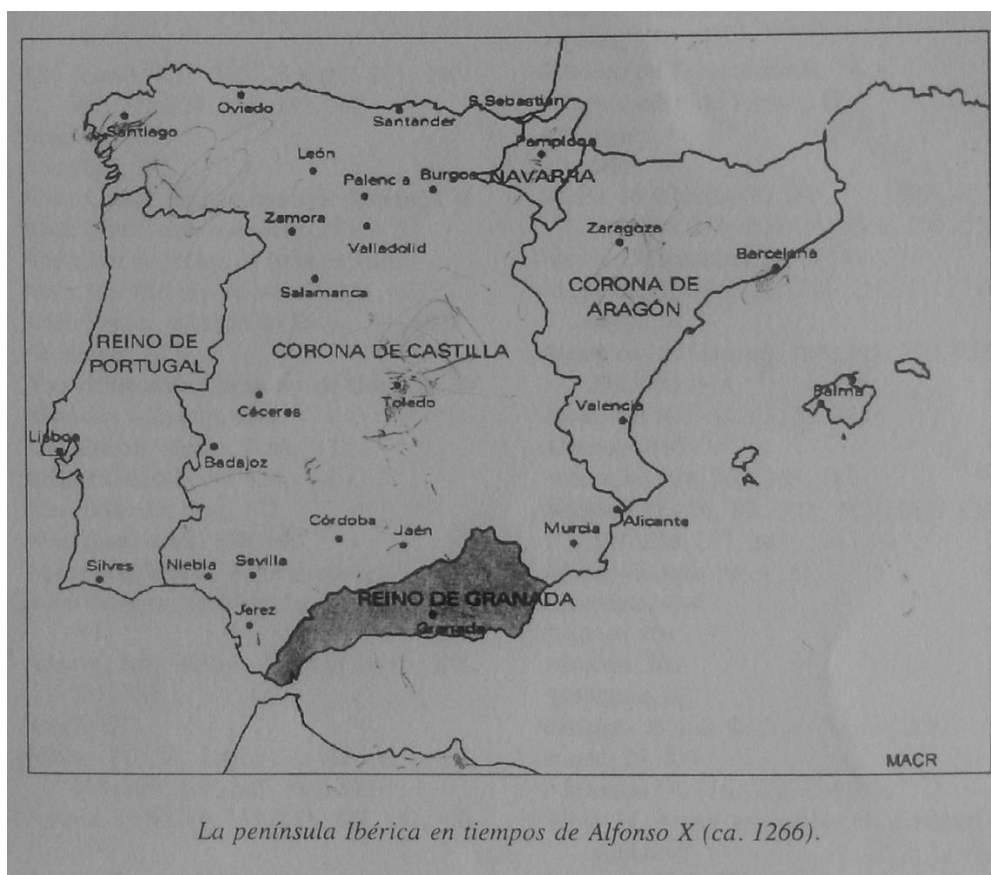
Após esta expedição, Afonso X realiza um cerco à cidade de Jerez em 1261 com intenção de conquistá-la e repovoá-la, confia esta tarefa a Nuño Gonzáles de Lara, tendo como meta povoar a região e manter um porto com uma frota real. No mesmo ano, toma a cidade de Niebla, cujo senhor era Muhammad Ibn Mahfoth, um amplo território bem próximo ao Algarve português. Segundo o Prof. Jimenez, não havia causa que justificasse o ataque a Niebla, se não a necessidade de oferecer ao reino um êxito militar que compensasse a opinião pública quanto ao fracasso da custosa expedição naval contra Salé. A partir daí o rei continuou a residir em Sevilha cidade que viria a se tornar a capital cultural do reino com grande concentração de jograis e tradutores.

Enquanto o monarca buscava entrar em acordos com o reino de Aragão e Portugal com o objetivo de pacificar a península para empreender sua energia em *El Fecho del Imperio*, teve de inesperadamente lidar com a revolta dos mudéjares, que eram os muçulmanos que viviam em territórios cristãos mediante o pagamento de tributos, em 1264. Neste ano, Muhammad I de Granada envia uma embaixada para comunicar sua ruptura de vassalagem que desde 1246 o vinculava ao monarca castelhano. Tal notícia surpreendeu o monarca, pois este vínculo permitia aos dois reinos conter as desavenças e problemas internos em seus reinos. Para o Prof. Jimenez, as relações entre os dois monarcas podiam ser consideradas inclusive muito amigáveis: Em 1254, Muhammad I

²⁰² JIMENEZ. Op. Cit. P 140.

foi pessoalmente às Cortes celebradas em Toledo e prometeu apoio ao monarca caso ele quisesse realizar uma expedição ao norte de África. No entanto, segundo o autor, os avanços de Afonso X, cada vez mais ao sul, acabaram por asfixiar o reino de Granada e Muhammad I percebeu que havia prometido a Afonso X mais do que estava disposto a cumprir.²⁰³

Entendemos que a ruptura de Muhammad I com o monarca castelhano foi consequência imediata da conquista de Niebla por Afonso X, que contribuía para aumentar o clima de instabilidade na fronteira. Somado a isso o repovoamento da região do Guadalete ao Sul da Península levou à expulsão da população mudéjar em massa para Granada. O mapa abaixo que permite que visualizemos as fronteiras do período:



204

A política de Castela desde os tempos de Fernando III, tendo continuidade com Afonso X nos é conhecida pela inclusão ao reino dos territórios com toda ou boa parte da população muçulmana, bem como em Aragão, onde Jaime I oferecia capitulações

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Mapa retirado de JIMENEZ, Manuel Gonzalez. *ALFONSO X EL SÁBIO*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona. 2004. Ariel biografías. 1ª. ed., 2ª. imp. Edición.

generosas aos mouros valencianos, Afonso X também viria oferecer. O Prof. Jimenez irá listar os tradicionais direitos e deveres dos muçulmanos escritos em um acordo feito entre Afonso X e os mouros de Morón em 1254, que confirmavam as capitulações oferecidas por seu pai Fernando III²⁰⁵, em troca dos seguintes impostos:

- O dízimo de toda produção agrícola, conhecido como o dízimo do pão;
- Dos impostos arrecadados pelos próprios mouros ou judeus em suas comunidades conhecido como aljama;
- O imposto sob a propriedade da terra denominado de almarjal;
- O Azaque que era o imposto sobre o gado e outros animais;
- Taxa uso de determinadas instalações como moinhos, fornos e banhos;
- Dízimo eclesiástico a toda população que residia em terras cristãs;²⁰⁶

Tal acordo garantia aos muçulmanos a prática de sua religião, organização política, liberdade de movimento, viagens e de venda de seus bens. A proximidade de praças como Morón e Cote a Sevilha exigiam, no entanto, uma maior presença castelhana devido a seu valor militar estratégico. O que levou aos cristãos a forçarem a população mudéjar a abandonar suas casas e propriedades e a se deslocar para a aldeia de Silibar onde receberia novas casas. Em 1255 o rei entregava esta mesma aldeia para a Ordem Militar de Calatrava, numa operação que trouxe um fracasso fiscal e demográfico na fronteira, pois em pouco tempo a população muçulmana tinha desocupado a região totalmente. O mesmo ocorreu em outras aldeias fronteiriças onde as Ordens Militares acabaram por tomar, ou comprar parte dos bens dos mudéjares. Estes fatores contribuíram para gerar um descontento geral entre os mudéjares andaluzes devido ao descumprimento sistemático por parte do lado castelhano de seus pactos, o que os levou a tomar partido e se incorporarem ao levante que estava sendo organizado por Muhammad I de Granada.

A diversa representação dos mouros nas *Cantigas de Santa Maria*, conforme aponta Aline Dias da Silveira, pode evidenciar o mouro como inimigo, mas também oferecer diferentes percepções do muçulmano. Por exemplo, na CSM 379, na qual a Virgem salva comerciantes mouros no Puerto de Santa Maria do ataque de piratas catalães. Para Aline Dias da Silveira, Afonso X podia esperar inclusive o apoio das

²⁰⁵ JIMENEZ. Op. Cit. P 169

²⁰⁶ Ibid. Tradução nossa.

minorias religiosas do reino contra um possível levante da nobreza. Protegia os judeus e mouros, recebia seus impostos e possuía suas propriedades. Para a autora, as minorias religiosas do rei deveriam ser integradas ao corpo do reino, do qual o monarca era Cabeça, coração e alma.²⁰⁷ Afinal nesse período as trocas culturais eram constantes e inevitáveis, e que oferecia o desafio da convivência. Com a revolta mudéjar esse desafio de integração chega a um ponto culminante.

Segundo o Prof. Jimenez, a crônica de Afonso X irá reforçar três aspectos chave da revolta: o caráter secreto dos preparativos, a simultaneidade de seu início e o protagonismo do rei de Granada. Assim, em 1264, produziu-se a sublevação dos mudéjares andaluzes e murcianos com ataque simultâneo de exércitos granadinos contra os pontos mais avançados da fronteira, realizando uma série de razias na região. O Sul se tornou cada vez mais perigoso, para o Prof. Jimenez, Afonso X supunha que o sul mudéjar estava subjugado e o fator surpresa contribuiu para a eficiência das razias no início da revolta. Afonso X reagiu convocando uma cruzada para lutar contra o reino de Granada e os mudéjares sublevados, para tanto solicitou autorização e apoio do Papa. Solicitou também apoio do reino de Portugal e Aragão que atendeu na figura do próprio Jaime I, seu sogro, com sua hoste para acudir na campanha contra os mudéjares no reino de Murcia. Porém, frear os ataques não foi tarefa fácil, o lado Granadino continuava a receber apoio de tropas Merínidas que desembarcavam no sul da Península.²⁰⁸

Foi com o apoio de sua hoste e das ordens militares como a de Calatrava que Afonso X conseguiu recuperar os territórios, o que demonstra o papel decisivo da cavalaria, e da dependência do monarca para com estes guerreiros para conter a revolta dos mudéjares que assolaram a fronteira. Em 1265, os principais conselhos dos reinos de Jaén e Córdoba se uniram aos mais significativos cavaleiros da fronteira e firmaram um acordo de irmandade contra os mouros. Em junho deste mesmo ano, Afonso X à frente desta hoste penetra o reino de Granada para efetuar uma operação de castigo às hortas e plantios. Após essa demonstração de força, Muhammad I, ameaçado internamente pelo clã do Banu Ashqilula que além de receber o apoio de Afonso X, estava desgostoso pelo excessivo protagonismo das tropas Merínidas, não teve outra opção senão solicitar trégua.²⁰⁹ A partir de então, forma-se um equilíbrio de dependência estável do reino de

²⁰⁷ SILVEIRA, Aline Dias da. *Fronteiras Da Tolerância E Identidades Na Castela De Afonso X*. In *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013. P. 139.

²⁰⁸ JIMENEZ. Op. Cit.

²⁰⁹ JIMENEZ. Op.Cit. p. 180

Granada em relação ao reino de Castela. A trégua de 1265 permitiu a Afonso X neutralizar a ameaça granadina e submeter os últimos focos de resistência em Andaluzia. Os tributos pagos pelo reino de Granada faziam enorme falta para o reino de Castela, deste modo em 1266 se celebrou o tratado de Alcalá, onde se renovou a vassalagem do reino de Granada, estabelecendo o pagamento de um tributo anual de 250.000 Maravedis (moedas de ouro cunhadas na Península Ibérica).

Estes acontecimentos contribuíram, por outro lado, para estreitar as relações com o reino de Portugal. Afonso X renuncia a Afonso III de Portugal suas pretensões sobre o Algarve, como forma de retribuição pelo apoio militar na revolta dos mudéjares. Gonzáles Jimenéz também justifica tal ação pelo carinho que Afonso X poderia ter por seu neto, Dom Dinis, e por sua filha Beatriz, infanta de Castela e Rainha de Portugal. Não refutamos essa possibilidade, pois acreditamos em uma História viva, motivada pelas razões econômicas, políticas, sociais, mas também afetivas. Lembremo-nos que, no fim da vida, Afonso X só pôde contar com essa filha para lhe amparar.

Nos anos seguintes, entre 1266 e 1268, Afonso X reinicia uma atividade de repovoamento das terras que sem a população mudéjar se tornaram improdutivas, numa tentativa de recuperar-se, portanto, da crise econômica que afetava o reino, que tinha como causa, entre outros fatores, a baixa dos impostos arrecadados pela população mudéjar.

Aparentemente resolvida a questão mudéjar, Afonso X celebrou em 1269 as bodas de seu filho e infante Fernando De La Cerda (1255-1275) com Blanca de França, um casamento que tinha entre vários desígnios melhorar as relações do reino de Castela com o monarca francês Luís IX. Durante as semanas de celebração das bodas e encontros familiares, Afonso X convocou uma reunião das Cortes onde o assunto foi a aprovação de serviço especial de seis anos, para realizar a defesa da fronteira. No entanto, o Prof. Jimenez aponta que provavelmente Afonso X tinha como principal intuito arrecadar fundos para *El Fecho del Império*, uma vez que o monarca seguia com as negociações com Roma para este fim.²¹⁰

Após as bodas, Afonso X passa a atribuir cada vez mais responsabilidades ao Infante Fernando de La Cerda que se torna mais ativo na administração do reino. De qualquer modo, foi neste período que a nobreza castelhana começava a dar mostras de seu descontentamento e de sua inquietude, queixando-se dos dízimos aduaneiros (as taxas

²¹⁰ Ibid.

de alfândega e do transporte e importação de mercadorias) que encareciam muito a importação de artigos de luxo. A este respeito encontramos diversas *Cantigas de Santa Maria* que irão criticar a cobiça da nobreza, conforme veremos adiante. Uma forma de compensar o encarecimento dos produtos, a que os nobres não estavam de formar alguma dispostos a renunciar, foi a de aumentar as soldadas recebidas pelos nobres e as terras que recebiam anualmente da coroa, o que permitia que eles mantivessem seu status, no entanto, não foi o suficiente para acalmar a nobreza insatisfeita com a administração intervencionista do monarca.

Foi nas Cortes de Burgos que a nobreza começou a mostrar claramente sua insatisfação com a política do monarca. Além disso, Muhammad I de Granada dá por encerradas as negociações com Afonso X e interrompe novamente o pagamento de tributos. Os nobres castelhanos contrariados com a política centralizadora de Afonso X, buscam então o apoio de Muhammad I, o porta voz do grupo é Nuño Gonzáles de Lara, o mesmo nobre que anos antes havia atuado na conquista e repovoamento de Jerez na fronteira, e que neste momento através de seu filho solicitou ao monarca granadino ajuda para remediar as queixas que tinha para com Afonso X. O Prof. Jimenez aponta que neste momento se estabeleceu uma aliança entre Granada e um importante setor da nobreza castelhana, fator de peso para a sublevação nobiliária que acontecia anos mais tarde.²¹¹

Ao estudarmos a revolta dos mudéjares temos que ter em mente que a oposição entre o reino islâmico de Granada e o reino cristão de Castela não era total, uma vez que Mohammad I era considerado amigo e vassalo de Afonso X, e que ambos os monarcas influenciavam mutuamente cada reino, buscando alianças com a nobreza descontente com o intuito de controlar ou enfraquecer o reino vizinho. Contudo, graças a esse vínculo com a coroa de Granada, o reino castelhano recebia impostos que permitiam seu pleno funcionamento. Por trás dessa aparente amizade, existia obviamente uma luta constante pela hegemonia na península. Afonso X sempre buscou ser o imperador em seu reino, superar o controle exercido até mesmo do Papa, ou qualquer influência do reino de França, enquanto Muhammad I buscava ter o controle de seu próprio reino e se desvincular da influência da dinastia dos Merínidas que havia tomado Marrocos. Conforme veremos, esse jogo de poder será mutável durante o reinado, de acordo com cada circunstância, e do contexto de lutas internas com a nobreza dentro de cada reino. Fato é que na Península Ibérica a oposição entre muçulmanos e cristãos não pode ser vista

²¹¹ JIMENEZ Op. Cit. P. 230.

como total, uma vez entre havia vínculos de vassalagem e apoio mútuo entre eles, que se traduz numa realidade política complexa.

5.3. O EMBATE ENTRE O PROJETO CENTRALIZADOR RÉGIO E O CONSERVADORISMO DA NOBREZA: A REVOLTA NOBILIÁRQUICA.

As relações de Afonso X com a nobreza nunca foram fáceis, sua ideia de primazia do poder real e seu estilo de governo pouco dado a ouvir a opinião dos magnates são algumas das causas apontadas pelo Prof. Jimenez, que contribuíram para piorar este relacionamento²¹². Para Adeline Rucquoi, os reis da Península Ibérica medieval não pensavam no poder em termos de fixação territorial, seu poder vinha de uma missão divina de reconquista da península em prol da cristandade. Os reis eram justificados por esta tarefa, o que se deve muito ao direito romano e à noção de império. A unificação dos territórios submetidos foi importante somente na medida em que era buscado o reconhecimento desse poder, o poder central que deveria ser reconhecido e obedecido por todos.²¹³ A *Reconquista*, como mito e realidade, fundou um conceito de poder e prática, bem como uma hierarquização da sociedade em função dos critérios militares. Uma sociedade de fronteira caracterizada por forte mobilidade social, ainda:

Tanto em Castela como em Portugal a nobreza não constituía apenas um grupo social numericamente importante, pois os seus elementos mais poderosos procuravam controlar as decisões da coroa para as orientar em seu proveito.²¹⁴

No entanto, para o Prof. Jimenez, na conjuntura de meados do século XIII nenhum monarca, exceto Afonso X, estava em condições de reivindicar uma hegemonia na península. Era senhor por nascimento dos territórios de Leão, Castela, ampliado pela conquista de Andaluzia, Múrcia e Badajoz. A introdução do direito romano como era estudado em Bolonha, na corte Afonsina, fornecia ao soberano meios necessários à afirmação do seu poder no seio de um reino organizado por e em função da coroa. Afonso X elaborou os cinco livros do *Fuero Real*, destinado a substituir as cartas municipais e reservar ao rei o poder judicial e notarial nas principais cidades do reino. A partir de 1271 as *Siete Partidas* completaram a obra legislativa, com vista de ordenar a sociedade e a especificar os direitos e deveres de cada um, seguindo uma hierarquia estrita do rei ao

²¹² JIMENEZ, *Op. Cit.* p 81

²¹³ RUCQUOI, Adeline, *História Medieval da Península Ibérica*. Trad. Lisboa: Estampa, 1995.p, 212.

²¹⁴ Ibid. p. 225.

último dos súditos, incluindo, cristãos, judeus e muçulmanos.²¹⁵ Foi justamente este ambicioso projeto que mais causou o descontentamento dos ricos homens do reino.

Além disso, neste período grande parte dos recursos da nobreza provinha da Coroa. Nos séculos XII e XIII os nobres recebiam um soldo durante as campanhas militares e era a Coroa que também fornecia à nobreza honras e funções de governo em certas circunscrições territoriais. Apesar disso, Adeline Rucquoi ressalta:

Para a nobreza o século XIII foi um período de crise e de readaptação. O fim das operações da Reconquista teve como consequência o esgotamento desta fonte de proveitos que a guerra representava, prisioneiros, cavalo, gado. O poder real apoiado pelo direito romano acentuou sua centralização, enquanto o fim das grandes campanhas da reconquista tirava à nobreza a justificação fundamental de defensores.²¹⁶

Segundo o Prof. Jimenez, na segunda metade de seu reinado Afonso X já era consciente de que a fronteira não estava segura afinal, de todas as regiões do reino chegavam notícias a respeito do descontentamento dos principais clãs nobiliárquicos. Já em 1260, Jaime I o advertiu a respeito do jogo duplo que estava sendo realizado por Don Nuño de Lara e o próprio Afonso X havia avisado seu sogro a respeito das tramas que armavam os nobres castelhanos e aragoneses com a conivência com o rei de Granada numa troca de correspondências realizada em 1272.²¹⁷ Não bastasse isso, o monarca interceptou mensagens enviadas por Abu Yusuf ao emir dos Merínidas que prometiam aos nobres castelhanos apoio militar e ajuda financeira. O monarca, apesar de ter provas suficientes de traição, crime que figurava entre os mais terríveis, não reagiu, pois necessitava manter a trégua e pacificar a fronteira para cuidar de sua anunciada viagem ao Império, quando finalmente teria a oportunidade de reclamar seus direitos à dignidade ao Papa, num momento que não poderia ser mais oportuno, seu principal rival, Ricardo da Cornualha havia falecido.

Apesar da emigração para Granada de muitas famílias de campesinos mudéjares, que além de deixar de pagar tributos, não mais cultivavam as terras do Sul, o saldo do levante dos mudéjares foi, de certa maneira, positivo para o monarca, pois contribuiu para fortalecer a monarquia e seu prestígio dentro e fora da Península. Neste mesmo ano, a

²¹⁵ RUCQUOI, Adeline, op cit, p, 178.

²¹⁶ Ibid. p. 179.

²¹⁷ JIMENEZ. Op. Cit. P.237

obra cultural do rei sábio estava a todo o vapor. No entanto, sua relação com a nobreza vinha piorando desde o início do reinado culminando nas cortes de Burgos, que não apresentavam nenhuma possibilidade de conciliação com os magnates do reino.

Conforme o Prof. Jimenez irá ressaltar, Afonso X não foi um monarca usual, sua concepção moderna do papel da realeza se chocava frontalmente com as ideias e práticas de nobreza que estava acostumada a ver o rei como um *primus inter pares*, caudilho na guerra, administrador e distribuidor de rendas e benefícios na paz²¹⁸ Além disso, com a revolta mudéjar em 1264, Afonso X descobriu que a eficácia dos serviços militares de sua nobreza não cumpriam suas expectativas: a fortaleza de Jerez sucumbiu frente a tropas mouras, pois o rico homem Don Nuño Gonzales, responsável por protegê-la, tinha-a deixado abandonada, enquanto Andaluzia só resistiu ao desembarque de granadinos e Merínidas graças a uma ação combinada das milícias locais com as ordens militares. Estes fatores levaram Afonso X a reprovar seus nobres, especialmente os Lara, através desta famosa cantiga:

*“Quen da guerra levou cavaleiros
E a terra foi guardar diñeros
Non vem al mayo!”*²¹⁹

Afonso X afirmava através de sua obra jurídica e poética que não havia poder superior ao rei no plano temporal. Ora, o aumento do poder na monarquia supunha a perda de influência do estamento nobiliárquico na vida política do reino. Nesse sentido, um direito único para o reino acabava teoricamente com os privilégios legais de sua nobreza. Aos poucos o movimento nobiliárquico foi crescendo e reagindo até se transformar em uma resistência concreta: não se tratava de um pequeno grupo: segundo a *Crónica de Afonso X* participavam de uma conspiração quase a totalidade dos ricos homens castelhano-leoneses.²²⁰ Tratava-se de um grupo coerente relacionado entre si por vínculos de parentesco, podia haver entre eles rivalidades, no entanto, um mesmo ideal político os mantinha unidos, o que os transformavam numa real ameaça para a unidade do reino.²²¹

²¹⁸ Ibid. P. 240

²¹⁹ Ibid. P 241

²²⁰ Manuel Gonzáles Jimenez lista os nomes dos ricos-homens que Crônica inclui no grupo dos sublevados: Don Felipe e Don Nuño, filhos de Afonso X estavam dispostos a fazer frente ao rei junta a Lope Díaz de Haro, senhor de Vizcaya e seu irmão Diego López, Simón Ruiz, señor de los Cameros, Esteban Ferández de Castro e Ruiz Fernandez de Casto, Álvar Díaz de Asturias, Fernán González de Saldaña, Gil Gonzáles de Roa, Lope de Mendonza y Sancho Garcia de Salcedo. Posteriormente mais nobres iriam aderir a causa.

²²¹ Id.p. 244

Afonso X, por sua vez, manteve uma atitude dialogante e tranquilizadora para com os nobres, ao chegar a Burgos em 1272, iniciou nova negociação com sua nobreza. Através de mensageiros, os revoltosos passaram então a listar suas queixas, a principal era em relação ao *Fuero Real*. Além disso, solicitavam ao monarca para que reduzisse a frequência dos serviços de cortes, instrumento de governo muito utilizado pelo rei e se queixavam dos impostos bem como da atuação prepotente dos agentes reais.

O monarca consciente da gravidade da situação, prevendo o exílio dos nobres a Navarra ou Granada, prontificou-se a realizar um acordo com o rei de Navarra que acordou em realizar o matrimônio de seu filho maior Teobaldo com a infanta Violante, filha de Afonso X, estabelecendo assim uma aliança. Com isto, restava para a nobreza uma única saída, o exílio para Granada, como de fato sucedeu.²²² Enquanto a nobreza revoltada com a coroa escolhia o exílio, outras linhagens tendiam a aumentar sua influência a fim de participar na repartição das rendas e tomadas de decisão.

Ao analisarmos um contexto mais amplo, é possível perceber que os anos de 1270 – 1330, imediatamente posteriores à interrupção das operações de Reconquista, foram perturbados por múltiplas revoltas de nobres que tomaram partido dos membros das famílias reais contra os possuidores do poder central. Em Castela este conflito irá culminar em 1282 quando a nobreza tomou partido do segundo filho de Afonso X, Sancho, em revolta contra seu pai nos anos finais de seu reinado. Para O' Callaghan as cortes reunidas em Burgos em fins de setembro de 1272, dez anos antes, foram as mais importantes do reinado de Afonso X²²³, pois neste período existia uma enorme tensão no reino. Entre os temas discutidos em Burgos, estava a petição de ajuda para *El Fecho del Imperio*, no entanto, para o Prof. Jimenez o que de fato estava em jogo era o próprio projeto político de Afonso X e a viabilidade de seu conceito de monarquia que definia o rei como a cabeça do reino e vigário de Deus na terra.

Durante as cortes de Burgos, os nobres sediciosos se negaram a entrar na cidade e permaneceram armados. A comunicação foi estabelecida através do ir e vir de mensageiros, mesmo com Afonso X, garantindo-lhes salvo conduto. O que se seguiu foi uma negociação onde os nobres tomaram a iniciativa, conscientes de seu poder, pois sabiam que o rei necessitava deles para prosseguir com sua política imperial. Os magnates

²²² JIMENEZ. Op. Cit. 248

²²³ O CALLAGHAN. J. F. Apud. Jimenez. G. Op. Cit. P. 249.

criticavam a atitude generosa do monarca com príncipes estrangeiros e seu empenho para ser reconhecido imperador, que estava provocando o empobrecimento do reino.

Para O'Callaghan a corte era o centro da atividade do monarca. Onde quer que estivesse o rei, ali estava a sua corte. Ela não tinha sede fixa, pois no século XIII o rei deveria estar em contato permanente com seu povo e para ter um governo eficaz não podia permanecer no mesmo lugar por muito tempo. Quando viajava, a corte, o governo e inclusive os arquivos reais iam junto com ele. Para o autor:

La habilidad del rey para gobernar de forma eficaz exige que todos pudiesen tener acceso salvo y seguro a su corte. Por ello todo el mundo tenía garantía de seguridad no sólo mientras estaba en presencia del rey sino también durante su viaje de ida y vuelta. Poco antes de las Cortes de Burgos de 1272 los nobles expresaron su temor a entrar en la ciudad a menos que Alfonso X les otorgase tregua y les permitiese llevar armas. Y aunqque el rey declaro firmemente que todo el mundo estaba a salvo en su corte y que no tenían necesidad de llevar armas, accedió a reunirse con ellos fuera de las murallas de la ciudad.²²⁴

Segundo o Prof. Jimenez nesse momento, mesmo com Afonso X concordando em encontrar sua nobreza fora dos muros da cidade, a política conciliatória do rei fracassou, pois não foi possível entrar num acordo. Mais de 1200 cavaleiros foram exiliados para o reino de Granada, o que debilitava sua posição num momento em que necessitava de todas as forças do reino para levar a cabo sua ida ao império, deixando suas fronteiras em perigo, sem poder contar com um importante segmento da nobreza.²²⁵

Na sequência, ocorreu uma ruptura de conversações e o rei deu um prazo de 39 dias para que os nobres pudessem sair do reino. Apesar deste contexto conturbado de conflitos internos, é inegável que os reinados de Fernando III e Afonso X lançaram as bases da hegemonia castelhana na península. A iniciativa imperial convenceu os reis que sua missão devia limitar-se ao quadro peninsular, para beneficiar do apoio das cidades e da nobreza. Marina Kleine ressalta que Afonso X estabelecia uma relação de equivalência entre os poderes de imperador e do rei, tal como um imperador em seu império, reivindicava para si o monopólio legislativo e utilizou todo o aparato ideológico para

²²⁴ O'CALLAGHAN, Joseph. El Rey Sabio. El reinado de Afonso X de Castilla. Sevilha: Universidad de Sevilha, 1999 p. 62

²²⁵ JIMENEZ. Op. Cit. p, 252.

justificar sua atuação como legislador²²⁶. No entanto, a unificação jurídica do reino chocava-se frente aos tradicionais *fueros* baseados nas sentenças dos juízes locais²²⁷ trazendo graves consequências.

Os nobres que tinham preferência em buscar abrigo no reino de Navarra, não tinham agora outra opção senão jurar lealdade ao Rei de Granada, ignorando os argumentos de Afonso X para que permanecem no reino. A *Crônica de Afonso X* nos conta, que em sua marcha para fronteira, os nobres se converteram em ladrões, roubando gado, saqueando igrejas e botando fogo em casas:

*“Robaron muchos ganados e todas las otras casas que fallaron, e pusieron fuego em algunos lugares descercados et quebrantaron las iglesias”*²²⁸

Tal evento-fez com que o papa Gregório X expedisse uma bula papal ao Mestre da Ordem de Santiago, ordenando abrir uma investigação para determinar os danos ocasionados pelos ricos homens a caminho de Granada. Este comportamento dos cavaleiros, de modo geral, irá ter eco nas *Cantigas de Santa Maria* como, por exemplo, nas CSM 48, 194, 174 e na 22 na qual um inocente lavrador, chamado Mateus sofre um ataque de um cavaleiro e pede socorro a Santa Maria para suportar os golpes de lança:

*En Armenteira foi un lavrador,
que un cavaleiro, por desamor
mui grande que aví' a séu sennor,
foi polo matar, per nome Matéus.*

*E u o viu séu millo debullar
na eira, mandou-lle lançadas dar;
mas el começou a Madr' a chamar
do que na cruz mataron os judéus.*²²⁹

²²⁶ KLEINE, Marina. “O Fuero Real e o projeto político de Afonso X. In. MULLET PEREIRA, Nilton; CROSSETTI DE ALMEIDA, Cybele; TEIXEIRA, Igor S. (org.). Reflexões sobre o medievo. Práticas e saberes no ocidente medieval. Oikos 2009. p.171.

²²⁷ Ibid. p, 174.

²²⁸ AFONSO X. CAX, p. 94. Apud Jimenez. Op. Cit. P. 254.

²²⁹ CSM 22.

Cabe lembrar, que não tomamos a cantiga como um espelho da realidade vivida, e sim como um poema, que expressa os sentimentos e expectativas do monarca. A Cantiga em questão: CSM 22, por exemplo, nos traz um episódio baseado numa situação real ou imaginada que tem como cenário Armenteira. Sabemos que existe o Mosteiro de Santa Maria de Armenteira, construída no século XII no noroeste da península, provavelmente fora da rota dos cavaleiros, que seguiam para o sul exilados para Granada. O que descobrimos, no entanto, é que a realização de saques violentos por parte da própria cavalaria castelhana, contra mosteiros e camponeses do reino, irá ter sim grande repercussão não só nas crônicas como foi também cantada pelos jograis da corte de Afonso X.

Apesar do rompimento entre o rei e os sublevados parecer definitivo neste momento, o Prof. Jimenez ressalta que a realidade era outra. Embora Afonso X não tenha escondido sua indignação para com os múltiplos desacatos recebidos, a necessidade de chegar a um acordo o levou a seguir negociando. Mesmo que sua condição real o impedisse de negociar diretamente dada a ruptura de vassalagem da nobreza, com o apoio da Rainha Violante e sua grande habilidade negociadora, houve a tentativa de restaurar o relacionamento de Afonso X com a nobreza sublevada.²³⁰ No momento em que os nobres estavam prestes a cruzar a fronteira de Granada, uma comissão encabeçada pelo Infante Fernando de La Cerda os comunicava por escrito que o rei havia cedido às suas solicitações: volta dos velhos foros, suspensão dos serviços de cortes e de dízimos sobre mercadorias, e pagamento das soldadas àqueles vassalos que não haviam seguido os ricos homens em seu exílio a Granada. Além disso, Afonso X oferecia uma concessão de trégua de um ano a Muhammad I. A única exigência do rei, através deste acordo era de que os nobres o acompanhassem em sua viagem para o Império.²³¹ Os nobres então apresentaram novas petições ao rei que foi favorável à contraproposta da nobreza.

No que refere ao rei de Granada as negociações tomaram outro rumo. Para aqueles que ele queria de volta ao reino, ofereceu o perdão, enquanto para o rei de Granada Afonso X fez exigências quase inaceitáveis. Em 1273 com a morte de Muhammad I, seu filho Muhammad II de Granada assume as negociações e os nobres castelhanos se apressaram a informar o Rei de Granada que estavam dispostos a aceitar a oferta de Afonso X para retornar a Castela. Afonso X, por sua vez, rechaçou a validade do pacto feito entre a

²³⁰ JIMENEZ. Op. Cit. 260.

²³¹ Ibid. p. 261.

nobreza castelhana e o reino de Granada, uma vez que era considerado nulo em pleno direito, pois havia sido feito com um inimigo. Afonso X advertia seus nobres com a máxima: “ *mejor era estar com su sennor natural que com los moros.* ” ²³²

Neste momento, não foi difícil chegar a um acordo com a nobreza castelhana através da atuação da Rainha Violante e do Infante Fernando de La Cerda, Afonso X cedeu aos nobres quanto aos foros e costumes tradicionais²³³ e a revolta termina em 1273 em Sevilha, com o regresso da nobreza sublevada conciliada ao reino, e com a entrega da carta de homenagem escrita pelos ricos homens de Castela a Muhammad I ao mestre da ordem de Calatrava. Conforme aponta a *Crónica de Afonso X*, o rei castelhano, por fim, arma Muhammad II cavaleiro que se declara seu vassalo, comprometendo a pagar um tributo anual de 300.000 *maravedís*. O Prof. Jimenez, no entanto, relativiza a historicidade da Crônica:

La estância del rey em Sevilha me parece una invención del cronista, por vários motivos. El primero y principal sería ala imposibilidad de encajar cronologicamente la noticia dentro del itinerário de Alfonso X. Existe um segundo argumento en contr y es de la mala salud del rey, el cual no estaba em condiciones de efectuar um viaje tan largo y apresurada.

O autor aponta provas de que, meses antes Afonso X, outorgava documentos em Burgos e levanta uma hipótese interessante:

Afonso X, que tantas humillaciones había tenido de soportar de los nobles sublevados, se permitió el placer de la venganza negándoles su presencia em e lacto de sua reconciliación, evitándose así, al tempo, el bochorno público d éter que abrazar a quienes le habían traicionado.

Não nos resta dúvida de que esta crise contribuiu para reforçar a posição da nobreza representando, portanto, um retrocesso irreversível da autoridade régia. É certo também que cada aspecto da revolta nobiliárquica abre um amplo leque de discussões historiográficas. O Prof. Jimenez reforça que apensar das abundantes informações presentes na Crônica, há ainda a muitos pontos que necessitam de um maior esclarecimento. Com esta breve contextualização, tínhamos por objetivo traçar um contexto da produção das *Cantigas de Santa Maria*, que entre vários conteúdos,

²³² Afonso X. CAX 118 [12]. *Apud.* JIMENEZ. Op. Cit. p. 266.

²³³ JIMENEZ. Op. Cit.p. 268.

retratavam a nobreza de maneira heterogênea, ora propunham um modelo de conduta elogiando a fidelidade, ora, rechaçavam o pior dos defeitos: a infidelidade e a violência sem limites, conforme veremos nos próximos capítulos.

5.4. A VIAGEM AO IMPÉRIO E OS ANOS FINAIS DO REINADO

A viagem de Afonso X para uma audiência com o Papa Gregório X foi realizada em um momento delicado do seu reinado, este grande empreendimento do rei gerou muitos gastos para o reino. Em março 1274, celebrou as cortes em Burgos “para discutir, entre otros assuntos, sobre “*El echo e embiar caballeros al Imperio*”,²³⁴ e deixou o Infante Fernando de La Cerda como o regente responsável pelo reino. Para obter o apoio da nobreza para tal feito, o monarca renunciou à reivindicação que fazia desde o início de seu reinado, concordando com a volta da vigência dos foros locais. Apesar das advertências do Papa que:

Comunicaba a Alfonso X que debía presentar sua renuncia a la dignidade imperial, advirtiéndole que em cualquier caso, no iba a ayurdarle em la obtencion del império²³⁵

O rei realizou uma viagem triunfal para encontrar o Papa então em Baucarie no reino de França. Passando por Aragão, celebrou o encontro com seu sogro Jaime I. Para González Jimenez “Objetivamente hablando, el viaje de Afonso X por las tierras del rey de Aragóns había sido toda uma operacon de imagen”.²³⁶ Em sua viagem de volta a Castela, após receber a negativa do Papa que contrariou o otimismo do monarca reforçando o fracasso da viagem, Afonso X recebe a notícia da invasão das tropas Merínidas²³⁷ convocadas por Muhammad II. As notícias do desembarque merínida tinha solicitado preparativos frenéticos por parte do príncipe herdeiro Fernando de la Cerda, regente na ausência de seu pai. Mas o príncipe adoeceu e morreu em julho de 1275, o que em breve iria mergulhar Castela em uma crise de sucessão. Para o Prof. Jimenez:

Su muerte no sólo sumiria al reino em el desconcierto, agravado por la ausencia del rey la invasión de los menimerine; sería también el origen de um grave problema sucessório que desembocaría em uma guerra civil, cuyas consecuencias lejanas se prologarías hasta las Cortes de Briviesca de 1386, reinando Juan I.²³⁸

No mesmo ano, o emir merínida Abu Yusuf derrotou um grande exército castelhano que estava sob o comando de Nuño González de Lara. Um segundo exército

²³⁴ JIMENEZ. Op. Cit. P. 274

²³⁵ Ibid. P. 275

²³⁶ Ibid. P. 286

²³⁷ Dinastia berbere que reinou em Marrocos entre os séculos XIII e XV.

²³⁸ Ibid. P. 290

liderado pelo arcebispo Sancho II de Toledo encontrou um destino similar. Somente as forças comandadas pelo Infante Sancho de Castela conseguiram conter os ataques marínidas. Afonso X só retornaria para Castela no final do ano quando negociou uma trégua com Abu Yusuf. A perda do primogênito e a crise sucessória culminariam com a enfermidade física e psicológica de Afonso X, somadas aos protestos generalizados em todo o reino referentes ao aumento dos impostos para custear a viagem ao império.

Mais do que nunca Afonso X necessitava de sua nobreza guerreira para conter o avanço dos mouros que arrasavam a fronteira. Foi neste momento que o Infante Sancho, que acabava de cumprir dezessete anos, e como filho varão de Afonso X, reclama seu direito ao trono:

Pero ates de que se organizara la defensa de la frontera, el ingante tomó una decisión que iba marcar toda su vida: reclamar sin el menor resquício de duda sus derechos al trono, como “hijo mayor” del rey.²³⁹

Desta forma, é acirrado o conflito sucessório cujo debate, no entanto, teve início enquanto Afonso X estava fora do reino. Ao retornar, o monarca se comprometeu em anular as homenagens prestadas ao Infante Sancho e procurou medidas para levantar recursos para a fazenda real.²⁴⁰ Além disso, mandou executar Don Fradique seu irmão, entre outros membros da nobreza acusados de traição e conspiração, o que lhe traria graves consequências políticas no futuro. Para o Prof. Jimenez, esta execução seria utilizada inclusive como argumento em 1282 para deposição de Afonso X por parte de partidários de D. Sancho. Além disso, em 1280, Afonso X manda executar o judeu e almoxarife real Zag de la Maleha, devido a este direcionar os recursos para o Infante Sancho, ao invés de socorrer a hoste do rei que sofrera sucessivas derrotas na guerra contra Granada. O ponto de vista do monarca deste contexto é amplamente divulgado pela CSM 235, cujo refrão denuncia a ingratidão de sua nobreza:

*Como agradecer ben-feito é cousa que muito val,
assi quen nono gradece faz falssidad' e gran mal.*²⁴¹

Em 1277, ocorreu uma segunda invasão de Abu Yusuf que desta vez destruiu inclusive o porto de Santa Maria. Conforme o Prof. Jimenez “La invasion de 1277 tuvo

²³⁹ Ibid. p. 305.

²⁴⁰ Ibid. p. 315.

²⁴¹ CSM 235

las mismas características que la anterior: saqueo de los puntos débiles o mal defendidos, y amagos de asedio a las plazas aflertes, como Jerez e Seviilla.”²⁴² Junto a isso, a Rainha Violante, partidária da candidatura de seus netos ao trono, os Infantes de La Cerda, esteve a ponto de provocar a ruptura do matrimônio. Tratava-se de um contexto de muitas dificuldades para o monarca, que residia neste momento em Burgos, convertida então em capital política do reino.

Nos anos finais de seu reinado, Afonso X tenta recorrer ao apoio do reino francês, enquanto seu filho Sancho buscou apoio em Navarra. Sancho, por sua vez, levou a cabo incursões a Granada o que obrigou Muhammad II a solicitar uma trégua. Sancho cada vez mais buscou simpatizantes à sua causa junto à igreja e às ordens militares. Na assembleia de Valladolid de 1282, Afonso X já no fim de sua vida foi despossuído de seus poderes mantendo apenas o título real, enquanto, sua autoridade como rei permanecia reconhecida apenas em Sevilha.²⁴³ A nobreza, o clero e as ordens militares, as maiores forças políticas do reino neste momento, alinhavam-se àquele que seria definitivamente o monarca: Sacho IV. O que levou o reino a uma guerra civil.²⁴⁴ Segundo o Prof. Jimenez, Afonso X solicitou apoio do papado, porém não recebeu nenhuma ajuda efetiva, surpreendente, Abu Yusuf, sultão dos Merínidas, foi o único que lhe concedeu um apoio real neste momento colocando um grande exército à sua disposição.

Afonso X meio ano após sua deposição em Valladolid, amaldiçoa e deserdar Sacho IV publicamente. Em seu testamento, deixa ao Infante Dom João de Castela o mais velho dos filhos que se mantiveram fiéis a maior parte dos reinos de Sevilha e Badajoz. Para o Prof. Jimenez “La escassa atividade de la cancelaria real em los meses que precedieran a la morte de Alfonso X indica que su salud estaba ya muy deteriorada”²⁴⁵. Em 4 de abril de 1284 morre Afonso X antes de cumprir sessenta e três anos de idade, deixando para trás um legado cultural ímpar na História do ocidente latino.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid. 347.

²⁴⁴ Ibid. 351

²⁴⁵ Ibid. 371

5.5. A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E PODER NOS EMPRENDIMENTOS CULTURAIS DE AFONSO X

Através do estudo da CSM 235, é possível evidenciar a perspectiva adotada pelo monarca quanto a alguns aspectos políticos de seu reinado. Aqui nos deparamos com a narrativa de episódios onde o rei Afonso X muito doente é atacado por uma conspiração dos nobres com o intento de destroná-lo. O rei, no entanto, é curado miraculosamente pela Virgem que o consola, garantindo-lhe que irá frustrar os planos de homens desleais que não souberam ser gratos à generosidade do Rei. A cantiga expressa, portanto, sentimentos e expectativas do rei em relação à conhecida tensão entre o projeto centralizador régio e independência de sua nobreza:

*E demais, sen tod' aquesto, fazendo-lles muito ben,
o que lle pouco graçian e non tyan en ren;
mais conortou-o a Virgen dizendo: «Non dés poren
nulla cousa, ca seu feito destes é mui desleal.
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...*

*Mas eu o desfarei todo o que eles van ordir,
que aquilo que desejam nunca o possan conprir;
ca meu Fillo Jhesu-Christo sabor á de sse servir,
e d'oi mais mui ben te guarda de gran pecado mortal.»
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...*

*Tod' aquesto fez a Virgen, ca deles ben o vingou;
e depois, quand' en Requena este Rey mal enfermou,
u cuidavan que morresse, daquel mal ben o sãou;
fez por el este miragre que foi começ' e sinal
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...²⁴⁶*

Por meio das *Cantigas de Santa Maria* o rei como trovador estabelecia uma relação de fidelidade com a Virgem, na CSM 235, por exemplo, Santa Maria chega a vingar o rei da ingratidão e falta de lealdade de sua nobreza. Por meio das cantigas, o rei divulgava sua cumplicidade com a Santa, fator de peso numa sociedade onde todos estavam convencidos que apenas as potências celestes proporcionavam a vitória.

²⁴⁶ CSM 235

Paralelamente Afonso X recorreu a juristas e especialistas em direito romano para redigir códigos de uso geral, e durante seu reinado celebrou frequentemente cortes que representavam todos os reinos. Ainda assim, conforme verificamos nos capítulos anteriores, os nobres e as cidades se opunham tenazmente aos planos afonsinos:

Los nobres y las ciudades se oponían tenazmente a los planes alfonsíes de reconstrucción y él mismo abandono la guerra contra los musulmanes para intervenir en la política italiana. Descontentos con él y sin posibilidad de razziar la Andalucía musulmana, los nobles comenzaron a pelear entre sí. La guerra civil Llegaba a ser endémica a medida que la jefatura real iba volviéndose menos efectiva.²⁴⁷

Neste capítulo temos como objetivo, portanto, discutir até que ponto o empreendimento cultural de Afonso X, como as *Cantigas de Santa Maria*, contribuiu para o fortalecimento do poder régio no reino de Leão e Castela. Para Manuel Gonzalez Jimenez, Afonso X recebeu merecidamente o cognome de “O Sábio”. Considerado pelos seus pares demasiado idealista, no fim de sua vida, enfrentou dificuldades para manter a coroa e viu fracassar seu sonho ao título de imperador do Sacro Império Romano Germânico. No entanto, sua obra jurídica bem como seu desempenho de patrono das artes e cultura são universalmente reconhecidos como um caso excepcional na história da Europa²⁴⁸. Através da obra jurídica e poética do Rei Sábio, é possível desvendar a imagem que o rei tentou construir de si mesmo em vida. Ainda segundo o Prof. Carlos Estepa Diez, o código alfonsino irá conter a definição de Rei e de Imperador, em ambos se ressalta a virtude da justiça:

“Emperadores, e reys son los mas nobles omes, e personas em honrra, e em poder, que todas las outra, para mantener e guardar las teirras em justicia assi como dicho auemos en el comineço desta partida”.²⁴⁹

É importante abordar os estudos a respeito das *Partidas de Afonso X*, para não correremos o risco de ver as *Cantigas de Santa* um projeto isolado das demais obras afonsinas. Com a análise conjunta de fontes, fica evidente como as obras se integravam em um projeto maior, de construção de uma identidade unitária do reino, fruto das

²⁴⁷ LOMAX, D. W. *La Reconquista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, p. 212.

²⁴⁸ JIMENEZ. Op. Cit.

²⁴⁹ DIEZ. Op. Cit. P. 213.

demandas que o contexto político da segunda metade do século XIII oferecia. Cada fonte em sua especificidade oferece diferentes perspectivas à compreensão deste contexto. A redação das *Partidas* iniciou-se em 1256, tradicionalmente aceita-se a datação cronológica contida nos mais antigos códices da Primeira Partida, conservada no British Museum. Trata-se da obra afonsina redigida em sete livros, e que no essencial são reflexo da obra originária de Afonso X. Para R. A MacDonald:

*las Siete Partidas representan una integración enciclopédica y sistemática de la definición, prescripción, explicación y ampliación de diversas fuentes – clásicas y coetâneas, canônicas y seculares, romanas y castellanas, legales y literárias – em distintas lenguas. La recepción del rerecho común em Castilla alcanza su plenitude em esta summa jurídica*²⁵⁰

Um programa legislativo tão ambicioso, que só pode ser levado a cabo com um competente grupo de especialistas em direito. Elaine Cristina Senko, ao analisar o prólogo das *Siete Partidas*, constatou que a obra jurídica de Afonso X caminha no sentido de apresentar um conjunto de premissas teóricas que visam múltiplas funções, dentre as quais estabelecer uma melhor e mais pacífica convivência entre os nobres para com o rei, este tomado como um guia indicado por Deus, para o governo de todos. Trata-se, em suma, de uma estratégia política por parte de Afonso X diante de seu contexto, caracterizado por suas pretensões ao trono de imperador do Sacro Império Romano Germânico. Segundo a autora:

O aspecto teórico da justiça, em específico, tão enfatizado no trabalho jurídico que analisamos aqui, apresenta-se como um elemento que deve ser característico às ações e comportamentos do monarca; surge, assim, como uma evidência que assegura a legitimidade do rei e de sua tão importante função social²⁵¹.

Constatamos, portanto, que as *Cantigas de Santa Maria* fazem parte de um projeto de legitimação muito mais amplo e vão ao encontro da obra jurídica do rei sábio, em que a orientação para a vida se harmoniza de forma orgânica. Acreditamos que o trabalho

²⁵⁰ R. A MACDONALD, Apud, JIMENEZ *Op.Cit.* P.121

²⁵¹ SENKO, Elaine Cristina. *Uma análise do ideal e da prática da Iusticia através do Prólogo da Primeira Partida do rei Alfonso X, o Sábio (1221-1284)*. In: CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa; BIRRO, Renan Marques. (Org.). *Relações de Poder: da Antiguidade ao Medieval - Relations of Power: from Antiquity to the Middle Ages*. 1ed. Vitória: Departamento de Letras UFES, 2013, v. I, p. 517-529.529

legislativo e artístico de Afonso X tinha como pretensão legitimar o seu poder e, consequentemente, unir e fortalecer a sociedade em torno de um rei que buscava, no conjunto de suas ações ser *justo*, evidenciando o caráter moral das *Siete Partidas*. Cabe lembrar, conforme ressalta Elaine Cristina Senko, que Afonso X desejava em seu próprio tempo ser considerado um monarca justo “ademais ao demonstrar-se *justo*, o rei assumia a posição de *sábio*”.²⁵²

Grande foi o esforço de Afonso X para traduzir várias obras do árabe e do latim, para tal empreendimento o monarca contava com tradição centenária da escola de tradutores de Toledo. Para Aline Dias da Silveira além da fundamentação prática de traduzir textos do árabe para o castelhano, tal tarefa demonstra como reconhecimento do outro, na aquisição de saberes, consiste num passo importante para a convivência e para prática da tolerância medieval, que em São Tomás de Aquino irá definir como pragmática – deve tolerar algum mal para que o mal maior seja evitado²⁵³. Afonso X praticou isso devido a uma necessidade de organizar formas de convívio no contexto peninsular do século XIII. Judeus e muçulmanos pagavam seus impostos diretamente a Afonso X de Castela e eram submetidos bem como as suas propriedades, à proteção do rei cristão²⁵⁴. A autora completa:

A prática da tolerância existiu na Península Ibérica muçulmana e cristã. Uma tolerância medieval, praticada com pragmatismo para evitar um mal maior, mas que não excluiu a possibilidade de reconhecimento do outro como elemento que faz parte de um todo maior, seja nas dimensões do reino ou do monoteísmo²⁵⁵.

Além de ordenar a realização de traduções Afonso X também idealizou obras historiográficas. Para Manuel Gonzalez Jimenez o jovem Afonso X foi um leitor voraz das crônicas do arcebispo de Toledo e acreditava na História como instrumento de

²⁵² Ibid.

²⁵³ SILVEIRA, Aline Dias da. *Fronteiras da tolerância e identidade na Castela de Afonso X*. In. FERNANDES, Fátima Regina (Coord.) *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013. p. 134.

²⁵⁴ Ibid, p.135.

²⁵⁵ Ibid, p. 136.

justificação de sua própria política.²⁵⁶ Segundo José Rivair Macedo, esta narrativa valoriza a ideia da unidade dos cristãos em torno do rei de Castela, e os historiógrafos afonsinos não hesitaram em colocar o rei como figura central do relato ao exaltar a luta de Reconquista dos territórios muçulmanos.²⁵⁷ Cabe aqui, ressaltarmos a participação autoral do rei citando um trecho da crônica:

el Rey fazer um libro, non porque él escriba com sus manos, mas porque compone las razones dél, e las emenda e yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deben fazer, desí escribelas qui él manda, pero dezimos por esta razón: el rey el çibro” [GE, I, XVI, cap. 13].²⁵⁸

Importante destacar que, enquanto na maior parte da Europa empregavam-se as línguas vernáculas somente para poesia, Afonso X optou pelo idioma romance para suas traduções, o que comprova seu desejo de demarcar a possibilidade de uma devoção leiga, levando as cantigas religiosas ao maior público possível. Desde o reinado de Fernando III, pai de Afonso X, a poesia escrita por poetas galegos e portugueses introduziu-se na corte, relegando os provençais a segundo plano. Tratava-se de um movimento de valorização do uso de línguas vernáculas na poesia, como veículo para construção de uma identidade unitária do reino, ou devida à própria educação de Afonso X que podia considerar o Galego como língua materna. O Prof. Jimenez ressalta, também, o esforço do monarca para enriquecer o léxico castelhano com termos jurídicos e científicos traduzidos do árabe.

Além das Cantigas de Louvor a Santa Maria, atribui-se Afonso X, 44 cantigas profanas da qual a maioria são cantigas de escárnio e maldizer. Nestas o rei criticava o pouco valor mostrado na guerra pelos soldados e reprovava fidalgos e outros covardes que abandonavam as fronteiras conforme mostra a Cantiga n.42 “o que da guerra leou cavaleiros/ e a as erra foi guardar dinheiros. Non vem al maio”. Muito mais violenta é a cantiga que tem como estribilho “maldito seja” aos que se retraíram de entrar na terra dos mouros. [Cantiga n 60].

²⁵⁶ JIMENEZ. *Op.cit.* P. 428.

²⁵⁷ MACEDO, José Rivair. *Entre a Cruz e o Crescente: cristãos, afro-muçulmanos e a batalha de Las Navas de Tolosa* (1212), In Guimarães, Marcella Lopes (org.) *Por São Jorge! Por São Tiago! Batalhas e narrativas ibéricas medievais* – Curitiba. Ed. UFPR, 2013. P. 83.

²⁵⁸ In. JIMÉNEZ. *Op.Cit.* P 431.

Manuel Rodriguez Lapa foi responsável por edição muito importante destas cantigas de escárnio e maldizer,²⁵⁹ que diferente das *Cantigas de Santa Maria* - expressão da devoção de Afonso X a Virgem - são recheadas de ironia, palavras de baixo calão, críticas e insultos.²⁶⁰

À primeira vista, parece-nos que nestas Cantigas profanas de Afonso X existiam mais aspectos da cavalaria que nas *Cantigas de Santa Maria*, no entanto, além das *Cantigas de Santa* serem mais numerosas e seus temas possuírem grande abrangência ora criticando, ora divulgando exemplos a serem seguidos, consistem num valioso documento que torna possível captar sutilezas do imaginário medieval e a tentativa de se revelar a construção de modelos, que só fariam sentido se tivessem relação com a experiência de vida dos ouvintes. Mais do que isso, segundo José de Assunção Barros as cantigas desempenhavam uma função social e lúdica na sociedade de corte que emerge da sociedade medieval²⁶¹ onde se preza a contenção dos sentidos e a fidelidade acima de tudo. No entanto, Aline Dias da Silveira acrescenta que:

Neste ambiente cortês, as trocas foram pacíficas e incentivadas pelo monarca patrono das artes. No entanto, esta realidade harmônica poucas vezes atravessou os muros dos castelos e o contato entre cristãos, muçulmanos e judeus foi restringido em algumas circunstâncias, rechaçado, mesmo que, na maioria das vezes, inevitável.²⁶²

Evidenciamos aqui a tensão existente entre o projeto centralizador régio de construção de uma identidade única do reino, pautada num passado comum e nas guerras de Reconquista, através das crônicas e cantigas, e a pluralidade cultural da Península estampadas nas melodias das próprias cantigas e diversas traduções idealizadas pelo rei.

Concordamos com Marine Kleine quanto à presença marcante do rei nos poemas e na verificação de que a ideologia do Rei sábio perpassa toda sua obra, não apenas onde é mais evidente. Entendemos as *Cantigas de Santa Maria* não só como um feito artístico,

²⁵⁹ LAPA, Manoel Rodrigues. *Cantigas d'Escárnio e Maldizer – edição crítica e vocabulário*. Lisboa: Edições José Sá da Costa, 1998.

²⁶⁰ As cantigas de escárnio e maldizer possuem a característica de serem produzidas com espontaneidade e no caso de Afonso X essa característica fica ainda mais clara. Em seu trabalho a prof. Nayara Aguiar analisa este tema: AGUIAR, Nayara. O ESCÁRNIO DE AFONSO X OS SENTIMENTOS DE UM REI NAS CANTIGAS MEDIEVAIS. Monografia ao Curso de História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Profª Dra. Marcella Lopes Guimarães. Curitiba, 2010.

²⁶¹ BARROS, José D'Assunção. *Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas*. In: "Alethéia", UFG, Ano 1, vol.01, n°1, abril/maio de 2008.

²⁶² SILVEIRA. Aline Dias da, Op. Cit. 129

mas como parte de um amplo projeto, que visou tornar legítima a política centralizadora de um Rei que transmitiu o desejo de ser reconhecido como cristão, justo e sábio.

6. PERFIS DOS CAVALEIROS NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Quando falamos de cavalaria falamos naturalmente de um tema fascinante: são inúmeros os trabalhos e os autores que a estudam, mais do que isso, o senso comum já nutre há muito tempo, através dos jogos e filmes, uma ideia preconcebida de uma cavalaria mítica e idealizada, e de certa forma descontextualizada. Tais conceitos merecem ser matizados e discutidos. O que nos propomos nesta pesquisa, no entanto, é analisar estas expectativas no medievo e a tentativa de construção de modelos através de cantigas que se dirigiam à nobreza medieval. Ou seja, procuramos descobrir o que as *Cantigas de Santa Maria* divulgavam a respeito da cavalaria.

Antes de tudo, devemos compreender o conceito de cavalaria de acordo com o contexto estudado. Para Olga Pischchenko, este conceito foi reinventado com a inserção de um título específico dedicado à cavalaria na obra jurídica de Afonso X, que temos entre as principais o *Setenario*, *Fuero Real*, *Especulo* e as *Siete Partidas*. Entendemos que essa “invenção”, consistia em definir através das leis um grupo que já existia, portanto, juridicamente criavam-se regras para estabelecer o lugar da cavalaria como instituição no corpo político de reino. Segundo a autora, não há nenhum texto em Castela escrito antes de Afonso X, em qual cavalaria esteja definida, discutida ou comentada como uma instituição.²⁶³ Segundo a autora:

Apesar de ideologia cavaleiresca sempre estar um passo adiante de seu estatuto social, cavalaria em Castela até o século XIII não possuía nenhuma definição jurídica. Somente durante reinado de Afonso X cavalaria deixa de ser considerada como um ofício ou simples profissão se convertendo em um dos três estados em que se divide a ordem social.²⁶⁴

Dentro deste estado teremos homens que podem ser tomados como cavaleiros ou não. Para explicar melhor citamos, por exemplo, o *Especulo* redigido pelo rei Afonso X. Segundo Pischchenko tal obra separa os *ricos homens* dos outros cavaleiros que não pertencem à nobreza. No entanto:

²⁶³ PISCHCHENKO, Olga. *Cavalaria em Castela através das obras legislativas de Afonso X*. 2012.

P.5. Disponível em:

<http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1339780925_ARQUIVO_Cavalaria1.pdf>.

Acesso em 07/04/2016.

²⁶⁴ Ibid. P.1.

No quiere decir que los ricos hombres y los otros hombres honrados no sean caballeros, solamente que no es la caballería lo que les caracteriza²⁶⁵

Ainda segundo a autora:

Há cavaleiros que são pagos pelas vilas e conselhos, outros que estão a serviço de um senhor, de quem são naturais ou vassalos; e aqueles, por fim, subordinados ao rei, pertencentes a sua guarda pessoal (os mesnaderos) ou os próprios ricos homens, nobres que, no passado, por uso de armas, conseguiram domínios e senhorios que lhes outorgaram uma posição dentro da sociedade, e que dentro do exército ocupam, também, uma posição superior²⁶⁶.

Ou seja, nem todos os cavaleiros pertenciam à nobreza, a maior parte deles era inclusive formada por cavaleiros vilões. Para a autora, no *livro III do Fuero Real*, a palavra cavaleiro aparece somente para designar a função guerreira profissional, o cavaleiro aqui é posicionado após ricos homens e não possui privilégios, mas é um profissional cujos conselhos em questões de guerra devem ser levados em conta. Segundo Psnitchenko, a ideia principal de Afonso X consistia em sujeitar toda a nobreza a um modelo social político e ético de cavalaria. Mais do que construir um modelo militar o monarca estaria interessado em criar meios de controle da nobreza através de um sistema de comportamento, normas éticas, políticas e culturais e correspondessem as suas expectativas.²⁶⁷

Nesse mesmo sentido, Miguel Aguiar irá ressaltar que a *Segunda Partida* irá defender que os reis também deveriam ser armados cavaleiros²⁶⁸. Para o autor a *Segunda Partida*, divergia da compilação legislativa do rei *Sábio* exatamente neste ponto: os monarcas, por usufruírem da sua dignidade real tinham o poder de fazer novos cavaleiros mesmo sem receber outra ordem da cavalaria, devendo-se essa prerrogativa do fato de serem reis. Psnitchenko acrescenta que Afonso X assim como o seu pai Fernando III armaram cavaleiros a si mesmos²⁶⁹. Isto faz todo sentido, uma vez que segundo Aguiar, as *Partidas* referiam que o homem que cingia a espada ao novo cavaleiro deveria ser o seu senhor natural. Por isso, aquele que era investido lhe devia obediência.²⁷⁰

²⁶⁵ RODRÍGUEZ-VELASCO, 1993: 60. Apud. PISNITCHENKO. *Op.Cit.*

²⁶⁶ PISNITCHENKO; op. cit.

²⁶⁷ Ibid. p.6.

²⁶⁸ AGUIAR, Miguel. *Cuadernos De Estudios Gallegos, Lxii Núm. 128 (Enero-Diciembre 2015)*, págs. 13-46. «Fazer Cavaleiros»: As Cerimónias De Investidura Cavaleiresca No Portugal Medieval (Séculos Xii-Xv) Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

²⁶⁹ PISNITCHENKO, op. cit., p.7.

²⁷⁰ AGUIAR. *Op.cit.* P. 39

O contexto de Reconquista cristã na Península Ibérica demandava um grande contingente de armas e uma coesão do reino em torno do rei, tal necessidade irá ter eco na obra cultural de Afonso X. Além da obra jurídica, a análise das *Cantigas de Santa Maria* mostra-se útil para compreensão do papel desempenhado pela cavalaria na Península Ibérica e das expectativas do monarca perante este importante segmento da sociedade medieval. Podemos levantar a hipótese de que o cavaleiro desse período desejava ser o cavaleiro que era cantado pelos jograis, e que as cantigas de Afonso X, conforme debatemos anteriormente, exerciam uma função social lúdica na corte para a nobreza guerreira, através de um discurso didático que tendia à construção e cristalização de modelos.

Naturalmente, estes modelos reproduziam valores cristãos. Os pecados da inveja, gula, ira, soberba, luxúria, avareza e acídia (depois substituída pela preguiça), denominados capitais são atribuídos à cavalaria nas CSM, bem como a humildade, generosidade, castidade, paciência, comedimento, caridade e diligência suas virtudes correspondentes. Para Jean Flori, contudo, uma cavalaria mítica e idealizada sempre foi um sonho, pois a cavalaria como instituição havia privilegiado em sua ideologia valores mais laicos²⁷¹.

Apesar disso um espaço específico que favoreceu o desenvolvimento desta cavalaria cristã foi a Península Ibérica, onde a *Reconquista* elevou os cavaleiros a primeiro plano, fazendo dos mesmos modelos prestigiosos para e por toda a cristandade²⁷². Permanece, portanto, a ideia de licitude da guerra feita em defesa da fé cristã²⁷³. A presença nos campos de batalha das relíquias dos santos e de seus estandartes testemunham no mesmo sentido a certeza que têm os cavaleiros (dos dois lados, geralmente) de combater por uma causa justa, num período onde todos estavam convencidos de que apenas as potências celestes proporcionavam a vitória.

Um exemplo dessas obras que desenvolviam um modelo cristão de cavalaria, escrita no século XIII e em contexto hispânico é o *Livro da Ordem de Cavalaria*, da autoria de Raimundo Lúlio. Segundo Ricardo Costa, o livro pretende ocupar um espaço

²⁷¹ FLORI, Jean. *A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média*; tradução Eni Tenório dos Santos- São Paulo: Madras, 2005.p. 181.

²⁷² LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*, Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009. P, 112.

²⁷³ NASCIMENTO. Renata Cristina de Souza. “A expansão das fronteiras da cristandade no século XV: sacralidade e legitimidade do projeto político da casa de avis”. In FERNANDES, Fátima Regina (Coord.) *Identidades e Fronteiras no Medieval Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013.

vazio na formação dos novos pretendentes a qualquer ordem de cavalaria, tentando dar a estes noviços um caminho que os ilumine numa série de preceitos e valores espirituais, morais e éticos:

Para Raiumundo Lulio a cavalaria e o povo cristão se perderam, cabe à Igreja trazer seu rebanho de volta. Pelos cavaleiros deve ser mantida justiça, porque, assim como os juízes têm ofício de julgar, assim os cavaleiros têm ofício de manter justiça. Para que exercesse a justiça, o cavaleiro deveria possuir sete virtudes que o destacassem dentre os demais²⁷⁴:

Estas virtudes seriam a *amabilidade, sabedoria, lealdade, força, nobre ânimo, melhor instrução e melhores costumes*. Estas qualidades mostram a visão do clérigo catalão acerca da cavalaria. Em contrapartida, roubo, destruição, violência contra pobres, estupros, tudo isso está presente nas críticas de Raimundo Lúlio, onde a luxúria figura com o vício mais abominável.²⁷⁵ De certa forma sua obra estava em sintonia com a proposta das *Cantigas de Santa Maria*.

Entre estas cantigas a CSM 409 merece destaque, pois situa a cavalaria no corpo do reino. Seu refrão, repetido a cada cobra, exalta que é cantando e com dança que a Virgem será louvada, ressaltando mais uma vez o caráter lúdico. A cantiga cita todos os ordenamentos da sociedade medieval e como eles devem ser fiéis à Virgem. Nas primeiras cobras fala dos reis e imperadores, depois para os que oram, e por terceiro para os na quinta cobra:

*Outrossí cavaleiros
e as donas onrradas,
loores mui grãadas
deven per eles dadas
seer, e mercêeiros
e demais deanteiros
en fazer sinaadas
cousas e mui preçadas
por ela, que contadas*

²⁷⁴ COSTA, Ricardo da. *Ramon Llull (1232-1316) e o modelo cavaleiresco ibérico: o Libro del Orden de Caballería* In: Revista Mediaevalia. Textos e Estudos 11-12 (1997), p. 231-252. Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa.

²⁷⁵ *Ibid.*

*sejan, que verdadeiros
lles son e prazenteiros,
ca serán perdõados
porende séus pecados,
e guardados d' errança.*²⁷⁶

Nesta cantiga, aparecem todos os estamentos do reino, incluindo os lavradores e artesãos, cada um com sua importância. Quanto à cavalaria, como vemos acima, preza-se acima de tudo que os cavaleiros sejam verdadeiros e o rei roga para que sejam guardados do erro. Na cantiga, a sabedoria e lealdade são destacadas, enquanto a força nem é citada, o que de certo modo resume a proposta das *Cantigas de Santa Maria* à nobreza guerreira: de que a lealdade estava acima das demais virtudes, ainda que nas *Siete Partidas*, conforme ressalta Pisnitchenko o rei utilize a palavra *defensores* e justifique a nobreza estabelecendo ligação entre noção de *defensores* e *cavaleiros*.²⁷⁷

Trabalhamos, portanto, com uma fonte extremamente rica que possibilita diversas abordagens e apresenta aspectos únicos em relação à cavalaria. Após o trabalho de leitura crítica das quatrocentas e vinte e sete cantigas, pudemos constatar que quarenta e três cantigas tinham como personagem o cavaleiro, seja ele nobre ou não, ou menciona a presença dessas figuras²⁷⁸. Este número ainda pode ser extrapolado se levarmos em conta todas as cantigas que tratam da atividade guerreira, Jesus Montoya Marinez, por exemplo, irá contar 136 menções ao termo cavaleiro (*cavaleir. cavaleiro, cavalei ros, cavalerias, cavaleyro*)²⁷⁹. Para o autor, os tópicos de cavalaria abordados na obra de Afonso X são as qualidades de virtudes já sinalizadas pela tradição, algumas delas definidas pela *II Partida*, como as quatro principais virtudes cavaleirescas coincidentes com as virtudes cardinais do cristão: cordura, e fortaleza, e cortesia e justiça.

Dentro deste contexto, buscamos destacar os aspectos da cavalaria próprios das *Cantigas de Santa Maria*, que possivelmente traduziam a intenção do rei de “marianizar” estes guerreiros, ou seja, submetê-los à vassalagem da Virgem. Quase todas as cantigas

²⁷⁶ CSM 409

²⁷⁷ PISNITCHENKO, Olga. *Cavalaria em Castela através das obras legislativas de Alfonso X*. Op.Cit.

²⁷⁸ Ver CSM 16, 22, 45, 48, 58, 63, 64, 67, 84, 94, 121, 135, 137, 144, 148, 152, 155, 158, 174, 194, 195, 207, 216, 217, 232, 233, 234, 237, 243, 264, 277, 281, 312, 314, 336, 341, 352, 382, 409.

²⁷⁹ MARTÍNEZ, Jesús Montoya. *La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X*. Revista de Filología Románica, no. 14.2 (1997), 299-313; rpt in J. Montoya Martínez, Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X (Murcia: Real Acad. Alfonso X el Sabio, 1999), 163-185.

selecionadas para este estudo são de milagres, com as quais desenvolvemos os próximos quatro subcapítulos. Num primeiro momento, iremos discorrer sobre a protagonista: Maria. Dividimos este estudo em dois segmentos o “6.1 a. O culto mariano na Idade Média” e o “6.1 b. O Milagre nas Cantigas de Santa Maria”. Na sequência, realizamos um recorte temático do quadro geral de cantigas. Primeiro discutimos o papel das ordens militares nas CSM “6.2 Contexto de Fronteiras: o protagonismo das ordens militares na reconquista”. Para na sequência dividir as cantigas em 2 subitens: as que elogiam ou propõem um modelo ideal aos cavaleiros: “6.3- O cavaleiro ideal segundo nas Cantigas de Santa Maria” e por último, traçamos o que se tinha de pior na cavalaria em “6.4 - O mau cavaleiro nas Cantigas de Santa Maria”.

Antes de tais aspectos serem apresentados, criamos um quadro geral com visão panorâmica do corpus de fontes. Este quadro foi inicialmente desenvolvido na monografia intitulada: “*Por Santa Maria! A fina flor da cavalaria nas cantigas de Afonso X (1252 – 1284)*”, sendo aqui reformulado e ampliado:

CSM	Incipit	Resumo do texto	Aspecto do cavaleiro destacado	
			Virtude	Vício
16	<i>Quen dona fremosa e bõa quiser amar</i>	Um formoso e bom guerreiro se apaixona por uma donzela, mas acaba por amar santa Maria mais do que qualquer outra mulher.	Castidade	
19	<i>Gran sandece faz quen se por mal filla</i>	Cavaleiro rico e soberbo mata inimigo em frente à igreja e se arrepende.		Ira
22	<i>Mui gran poder á a Madre de Deus</i>	Camponês é salvo do ataque de cavaleiros agressivos.		Ira
44	<i>Quen fiar na madre do Salvador</i>	Um Infância de Aragão perde seu afor, mas graças a um milagre da Virgem o recupera na Igreja.	Paciência e lealdade.	
45	<i>A Virgen Santa Maria/ tant' é de gran piedade</i>	Um cavaleiro de má índole se arrepende e manda construir um mosteiro, porém, é acometido por uma doença fatal antes do	Arrependimento e castidade.	Avareza e luxúria.

		término da obra. No entanto, Deus permite que ele seja ressuscitado para terminar o mosteiro e ali levar uma vida casta.		
48	<i>Tanto son da Groriosa/ seus feitos mui piadosos</i>	Cavaleiro se nega a dar água de seu rio aos monges.		Avareza
58	<i>De muitas guisas nos guarda de mal</i>	Uma monja é tentada pelo pecado e vai para um curral com um cavaleiro, contudo, sonha com o inferno e opta pela castidade.		Luxúria
63	<i>Quen ben serv' a Madre do que quis morrer</i>	Santa Maria luta como se fosse o cavaleiro, para salvá-lo da vergonha, uma vez que o valente guerreiro faltou à batalha, pois estava na missa.	Bondade, humildade e lealdade.	
64	<i>Quen mui ben quiser o que ama guardar</i>	Santa Maria guarda a esposa de um nobre fiel à Virgem que vai à guerra, da tentação de outro nobre que se utiliza de uma alcoviteira vil para conquistá-la.	Fé e lealdade.	
67	<i>A Reinna groriosa/ tant' é de gran santidade</i>	A virgem protege um nobre fiel que é atacado pelo diabo, que tenta matá-lo possuindo o corpo do seu próprio escudeiro.	Fidelidade	
84	<i>O que en Santa Maria/ crever ben de coração</i>	A esposa de um cavaleiro se suicida por desconfiar do amor dele pela Virgem. Após o cavaleiro rogar, a Virgem ressuscita sua mulher que decide levar uma vida religiosa.	Lealdade e castidade.	
94	<i>De vergonna nos guardar/ punna todavia</i>	Uma freira se apaixona por um cavaleiro, tem filhos com ele e se arrepende profundamente.		Luxúria
121	<i>De muitas maneiras busca/ a Virgen esperital</i>	Cavaleiro faz uma guirlanda de rosas à Virgem Maria, até que um dia recebe uma proteção de seus inimigos, graças a essa homenagem.	Fidelidade e generosidade	
137	<i>Sempr' acha Santa Maria razon verdadeira</i>	A virgem torna um cavaleiro impotente para protegê-lo da luxúria.		Luxúria

144	<i>Con razon é d' averen gran pavor</i>	Santa Maria controla o touro de um cavaleiro, que muito agressivo tentou cornear um padre.	Fé	
148	<i>De mui grandes periglos</i>	O pano de uma relíquia da Virgem protege o cavaleiro de um ataque de lança, ele permanece vivo intacto.	Lealdade.	
152	<i>Tantas nos mostra a Virgen</i>	A Virgem mostra a um cavaleiro uma bacia da prata com um líquido malcheiroso dentro. Ela lhe diz que a parte externa era sua beleza e a interna sua alma. A partir daí o cavaleiro muda seu modo devida consegue ir para o céu.	Humildade.	
155	<i>Ali u a pēdença/ do pecador vai minguar</i>	O arrependimento e lágrimas salvam um cavaleiro de ir para o inferno.	Humildade.	
158	<i>De muitas guisas los presos</i>	Santa Maria salva um cavaleiro da prisão devido às orações de seu senhor.	Fé e lealdade.	
174	<i>Como aa Virgen pesa/ de quen erra a ciente</i>	Um cavaleiro perde no jogo de dados, culpa e destrata Santa Maria. Arrependido, corta a própria língua.		Blasfêmia
194	<i>Como o nome da Virgen/ é aos bõos fremoso</i>	Um jogral vai à casa de um cavaleiro cobiçoso, que manda seus homens roubá-lo, entretanto, Santa Maria o salva.		Avareza, ira, soberba e inveja
195	<i>Quen a festa e o dia</i>	Santa Maria fez com que honrassem um cavaleiro que morreu no torneio, porque ele resistiu à tentação e guardou seu dia de festa.	Castidade.	
207	<i>Se ome fezer de grado/ pola Virgen algun ben</i>	Um cavaleiro fiel servidor de Maria captura o assassino de seu filho pequeno, mas o poupa de sua vingança recebendo em troca a gratidão da Virgem.	Autocontrole, bondade, temperança, Paciência.	
216	<i>O que en Santa Maria/ de coraçon confiar</i>	Cavaleiro se arrepende de acreditar no diabo e torna-se fiel à Virgem	Arrependimento e castidade.	

217	<i>Non dev' a entrar null' óme / na eigreja da Sennor,</i>	Um conde veio da França acompanhado de dez cavaleiros, e não conseguiu entrar na igreja, pois não havia se arrependido de seus pecados.		Orgulho.
232	<i>En todas las grandes coitas</i>	A Virgem recupera o aor perdido de um preocupado cavaleiro graças à sua fé.	Fé	
233	<i>Os que ba morte morren</i>	A Virgem comanda um exército celestial para guardar um cavaleiro fiel.	Lealdade.	
234	<i>A que faz os pecadores/ dos pecados repentir</i>	Um menino criado por Don Rodrigo, vassalo do Rei, deixa de ser surdo e mudo por um milagre da Virgem.	Arrependimento e humildade.	
237	<i>Se ben ena Virgen fiar</i>	Um cavaleiro salva uma prostituta que havia sido mutilada e estuprada por um homem, para que ela tivesse tempo suficiente de se confessar antes de morrer.	Bondade, caridade e generosidade.	
243	<i>Carreiras e semedeiros/ busca a Virgen Maria</i>	Dois falcoeiros do rei Afonso X são salvos por Santa Maria de uma geada, que os atingiu enquanto caavam sozinhos.	Bondade e fé	
264	<i>Pois aos seus que ama/ defende todavia</i>	Um cavaleiro recebe um milagre da Virgem para salvar Constantinopla do ataque de navios mouros.	Valentia	
277	<i>Maravillo-m' eu com' ousa/ a Virgen rogar</i>	Parte de um grupo de cavaleiros come carne no sábado, enquanto outra parte jejua para guardar o dia para a Virgem. Ao sofrer um ataque todos que comem carne morrem, enquanto os que não comeram, permanecem vivos.	Temperança e disciplina.	Gula.
281	<i>U alguen a Jesucristo</i>	Um bom cavaleiro é mal-afortunado e acaba por virar vassalo do demônio. Contudo, se recusa a negar a Virgem Maria e a partir de um milagre se arrepende. Por conseguinte, o rei percebe que não pode deixar seus súditos à mercê da má sorte e o recompensa.	Paciência, generosidade, fé e arrependimento.	Ira e avareza

312	<i>Non conven que seja feita/ nihũa desapostura</i>	Um cavaleiro apaixonado não consegue consumir o ato com a amada, pois dividem um quarto com a estátua da Virgem. Ele supera a impotência ao pedi-la em casamento.	Fé e cortesia.	Luxúria
314	<i>Quen souber Santa Maria/ loar</i>	Cavaleiro critica a esposa pelas rezas longas, fica cego e a esposa reza por ele.		Ira e orgulho
336	<i>Ben como punna o demo/ en fazer-nos que erremos</i>	Um cavaleiro humilde e cortês pede que Santa Maria o guarde da luxúria, o homem que ardia do desejo, torna-se graças ao milagre mais frio do que a neve.	Castidade	
341	<i>Com' á gran pesar a Virgen</i>	Um cavaleiro pede para que a esposa faça um juramento para provar fidelidade. Ela jura à Virgem e faz a promessa de se jogar de um penhasco para provar. Ela se joga e as pedras torna-se suaves, ela não se machuca	Lealdade e castidade.	
345	<i>Sempr' a Virgen groriosa/ faz aos seus entender</i>	Afonso X junto com seus cavaleiros luta contra os mouros em Jerez	Força e valentia.	
352	<i>Fremosos miragres mostra</i>	O filho do rei presenteia um cavaleiro com um aqor, que acaba por ficar muito doente, Santa Maria cura a ave, graças às orações do guerreiro caçador.	Paciência e fé.	
382	<i>Verdad' éste a paravoa</i>	O rei cumpre uma promessa um nobre fiel a Virgem. Raimundo de Rocaffull	Lealdade e paciência.	
409	<i>Cantando e con dança</i>	Cantiga cita todos os ordenamentos da sociedade medieval e como eles devem ser fiéis à Virgem.	Lealdade	

6.1. DEBATE SOBRE A FIGURA DE MARIA: A VIRGEM COMO CAVALEIRO?

6.1.a. O culto mariano na Idade Média

As *Cantigas de Santa Maria*, sem dúvida, são umas das maiores expressões do culto mariano na Idade Média. No entanto, o culto à Virgem já possuía uma tradição muito antiga. Segundo Elvira Fidalgo, o título de Virgem acabou sendo associado à qualificação de Santa, e o Concílio de Éfeso em 431 torna oficial o título de *Theótocos*²⁸⁰ aplicado à Maria no século III por Orígenes. O culto mariano acaba crescendo cada vez mais até que se consolida século V, sendo celebrado em festas específicas no calendário litúrgico.²⁸¹ Nesse sentido para Mercedes Brea:

La emergencia de María como figura bien individualizada afecta al conjunto de la vida litúrgica, como corroboran ya la práctica carolingia de las misas votivas (de las que una tiene por objeto honrar a la Virgen), y el hecho de que comience a dedicársele un día a la semana (el sábado) con oficio propio.²⁸²

Para Fidalgo, com o Cisma do Oriente no século XI o culto mariano sofre uma evolução distinta na Igreja bizantina e na Ocidental. Enquanto no Oriente o culto permaneceu relativamente estável, no Ocidente sofreu grandes transformações derivadas das guerras e condições sociais de insegurança e perigo, o que levou a fé cristã a tornar-se um dos poucos fundamentos sólidos em uma sociedade em transformação, ao mesmo tempo rigidamente hierarquizada, onde os indivíduos no poder desfrutavam de uma série de privilégios. Esta mesma hierarquização se fortaleceu no seio da igreja. Nesse sentido, para Fidalgo, perdeu-se a natureza maternal da Igreja dentro de uma sociedade altamente hierarquizada. Os fiéis, portanto, recorrem à Maria devido à sua imagem maternal, cuja graça extraordinária soma-se às singulares prerrogativas de mãe de Deus, e consequentemente intermediária entre Deus e os homens. Os cristãos a evocam para superar as dificuldades da vida e como garantia de salvação eterna. Nesse sentido, a imagem da Virgem mostra-se superior à Igreja, entre a terra e o céu, entre a igreja e o

²⁸⁰ Mãe de Deus.

²⁸¹ FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*. Xunta De Galicia. Consellería De Educación, E Ordenación Universitaria, Dirección Xeral De Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro Para A Investigación En Humanidades. Coordinadora Elvira Fidalgo 2003. P. 18.

²⁸² BREA, Mercedes. *Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria*. Universidade de Santiago de Compostela. IV Semana De Estudios Alfonsies. Alcanate IV 2005. [269 - 289]

Cristo, como uma verdadeira mãe que intercede por seus devotos. Nesse sentido, para Fidalgo:

Non obstante, esta posición de grandeza na que se colocou a Virxe non impide que o crente teña unha relación persoal com Ela. Os fieis senten a necesidade de modelos de comportamento relixioso, e dirixen o seu ollar cara á Virxe e ós santos.²⁸³

Entre os séculos IX e XI há uma abundante produção de orações para Virgem, enquanto no século XII o culto marino, incentivado por Bernardo de Claraval, consolida-se como modelo de virtude, estoicismo e perseverança, consciente das implicações da maternidade subserviente à vontade mais forte que a sua. Esse conceito já muito intimista de “mulher honrada” serve de contraponto à noção de “honra” para a nobreza.²⁸⁴ Mais do que isso, para Mercedes Brea:

En el siglo XII, María se ha convertido en una figura central, hasta el punto de eclipsar a su hijo en una parte de la literatura cristiana, que la contempla como mediadora entre lo humano y lo divino, entre el fiel implorante y el Dios hecho hombre.²⁸⁵

Nesse sentido, Georges Duby já apontava para valorização do feminino no século XII, por meio do amor cortês. Apesar do Culto Mariano já existir, o milagre como característica mariana foi introduzido no século XIII, quando Maria passou a ser valorizada como intercessora devido à sua proximidade com Deus e com os homens. Como um modelo de perfeição e castidade a ser seguido, opunha-se à mulher essencialmente má (Eva):²⁸⁶

É nesse contexto espiritual que se deve compreender um dos fenômenos mais importantes do século XIII: a entrada maciça das mulheres na vida religiosa, no âmbito de fórmulas muito diversas no plano institucional.

²⁸³ FIDALGO. Op. Cit. P. 20.

²⁸⁴ MONGELLI, op. cit., p. XLV.

²⁸⁵ BREA. *Op.cit.*

²⁸⁶ DUBY, Georges. *Eva e os Padres*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras. 2001. Apud. PEREIRA, C. R. Participação feminina na vida religiosa na baixa idade média: a introdução tardia do milagre no culto mariano. In: XIII Simpósio Nacional Da Associação Brasileira De História Das Religiões, 2012, São Luis. Anais do XIII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil, 2012. v. 13.

Assim muitos mosteiros foram criados, então, por iniciativa das famílias aristocráticas ou principescas, ligados a ordens existentes, como as cistercienses.²⁸⁷

Algumas das *Cantigas de Santa Maria* que tratam da cavalaria mostram também um pouco sobre os mosteiros, inclusive como alvo da luxúria dos guerreiros. Para Pereira, ao analisar os milagres medievais numa coletânea mariana alcobacense, a intervenção da Virgem expressa um:

Agente simultaneamente ativo e interessado, compassivo e eficaz, total e universal (por abranger todas as circunstâncias e todas as oportunidades). Cabe-lhe nessa atuação um dos títulos mais antigos na piedade cristã, que acompanha o da maternidade divina: Mãe de Misericórdia(...)é por isso que Maria pode intervir nas situações mais extremas, contando que aja com Ela um contato afetivo, por diminuto que seja²⁸⁸

Conforme verificamos, esta será a imagem da Virgem nas CSM. Para a autora, naturalmente, quando falamos do culto mariano devemos também falar das hagiografias: trata-se dos textos martirológicos, revelações, vidas, calendários, existentes desde o surgimento da Igreja Cristã como instituição através de documentos oficiais romanos. No século XIII, esta prática se consolidou como literatura pedagógica e difundia as ações dos santos quando vivos, utilizados na liturgia ou leitura privada. Os milagres realizados por Maria são diversos, a ela é atribuído um papel duplamente eficaz, próxima dos homens (seus filhos), intercessora da divindade junto aos homens.

Já nas cantigas dos trovadores encontramos uma linguagem diferente. Para T.S Eliot, ao exprimir o que outras pessoas sentem, o poeta/trovador está modificando seu sentimento ao torná-lo mais consciente; ele está tornando as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem e, por conseguinte, ensinando-lhes algo sobre si próprias.²⁸⁹ Através da poesia, portanto, o culto mariano tomou forma. O emprego de diferentes línguas vernáculas para o louvor de Maria cresceu de maneira constante e com muita força junto aos fiéis.

Afonso X para compilar as *Cantigas de Santa Maria* utilizou, enfim, todos os recursos disponíveis para elaboração de uma obra única deste gênero. Entre as primeiras

²⁸⁷ VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: Séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Apud. PEREIRA, C. R. *Op. Cit.*

²⁸⁸ PEREIRA, op. cit., p. 10.

²⁸⁹ ELIOT, T.S. op. cit., p. 31.

cantigas, observamos manifestar-se, sobretudo, um rei devoto, concentrado na narrativa das intervenções miraculosas da Virgem e nas lutas triviais e cotidianas dos seus fiéis, entre as últimas, observamos a busca da divulgação da imagem do rei e a necessidade de ligar aquele universo contemporâneo ao mítico sagrado, por meio da figura de Maria.²⁹⁰

Além das Cantigas de Milagres, existem as Cantigas de Louvor que, com um tom mais pessoal, exaltam a Virgem, geralmente seguidas de uma petição por parte do rei. Nestas, não encontramos aspectos diretos a respeito da cavalaria, no entanto, são importantes para entendermos o conjunto das *Cantigas de Santa Maria*. O conjunto das cantigas de Louvor foram analisadas pela pesquisadora galega Elvira Fidalgo. Dentre estas, que estão escritas em intervalos decimais, escolhermos como exemplo a nº 10, chamada de *Rosa das Rosas*²⁹¹. Lênia Marcia Mongelli também irá analisar esta cantiga: para autora a CSM 10 evidencia as fraquezas do devoto e a generosidade de Maria e na última estrofe reitera o propósito de Afonso X de ser trovador da Virgem, remetendo claramente ao Prólogo das CSM²⁹²

*Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren póss' aver séu amor,
dou ao démo os outros amores.*²⁹³

Enquanto a cada estribilho é feita a exaltação da Virgem:

*Rósa das rósas e Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das sennores*²⁹⁴

Já Para Fidalgo, o apelativo:

²⁹⁰ MONGELLI, op. cit. P. 294.

²⁹¹ Segue link para uma das várias interpretações/execução musical atuais disponíveis da CSM 10. Esta versão foi realizada pelo Grupo Malandança no álbum Unha noite na corte do rei Afonso. Cantigas de Santa María do rei Alfonso X. Disponível em << <https://www.youtube.com/watch?v=XgjZxQLiv7k> >> Acesso em 27/06/2016.

²⁹² Ibid.

²⁹³ CSM 10

²⁹⁴ CSM 10

*flor das flores vai quedar asentado para referirse á Virxe, de maneira que o propio Afonso, orgulloso de ter empregado esta apóstrofe, vaino repetir en dúas ocasións máis no seu cancioneiro*²⁹⁵

Esta cantiga possuí a un teor vocativo destinado a ganhar a benevolencia de Maria.

Segundo Fidalgo:

é a primeira cantiga autenticamente de loor, se temos en conta que os seus versos se consagran enteira mente á loanza da Virxe e á xustificación desta entrega por parte do autor.²⁹⁶

A cantiga destaca a figura do propio rei que se propoñe como exemplo para servir á Virgem que é destacada como a flor mais bela. O motivo de apartar-se de louvar amores mundanos para centrar-se no amor á Maria é característica peculiar á obra Afonsina²⁹⁷, reflexo do proceso de marianización do amor cortês, que estará presente tamén nas cantigas de Milagre, como na CSM 16 onde o personaxe cavaleiro, segue o exemplo dado polo Rei nas cantigas de Louvor e pasa a amar e louvar Maria mais do que a calquera outra:

*O cavaleiro disse: “Sennor, Madre de Déus,
tu és a mais fremosa cousa que estes meus
ollos nunca viron; porén seja eu dos teus
sérvos que tu amas, e quér' a outra leixar*²⁹⁸

Através deste xogo de palabras, realizava-se, portanto, o louvor e a exaltação da Virgem. Para Huizinga, o xogo é como un intervalo en nosa vida cotidiana. Ele cria a ordem e ele é a ordem, con una tendencia para ser belo. Há nele tamén un elemento de tensión e solución. Todo o xogo tem suas regras, e são elas que determinan aquilo que vale naquele universo. No entanto, segundo o autor, estamos acostumados a considerar

²⁹⁵ FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Loor de Santa María* (edición e comentario). Xunta De Galicia. Consellería De Educación, E Ordenación Universitaria, Dirección Xeral De Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro Para A Investigación En Humanidades. Coordinadora Elvira Fidalgo 2003.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ MONGELLI, op. cit. P. 295.

²⁹⁸ CSM 16.

jogo e seriedade como uma antítese absoluta.²⁹⁹ O culto, por sua vez, é a forma mais alta e sagrada da seriedade, como pode ele, apesar disso, ser jogo? Para o autor:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”.³⁰⁰

Nesse sentido, o culto à Maria através da escrita e execução das cantigas pode também ser entendido enquanto um jogo que obedecia às regras da poética. Segundo o autor, precisamos em primeiro lugar rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética.³⁰¹ Tal colocação está perfeitamente afinada em uníssono com T.S Eliot, ao nos lembrar da função social da poesia.

²⁹⁹ HUIZINGA, op. cit., p. 21.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 33

³⁰¹ *Ibid.*, p. 134

6.1.b. O Milagre nas Cantigas de Santa Maria

*Nada, a la vista de los resultados, autoriza a pensar que el Rey Sabio hubiera tenido la idea genial de crear un cancionero dedicado a Nuestra Señora sin otra inspiración que su propia devoción*³⁰²

Tal citação de Mercedes Brea em meio ao nosso estudo é muito esclarecedora. Apesar de toda função política e social do cancionero mariano, ele não pode ser visto separado de seu caráter devocional. Neste contexto teocêntrico onde a igreja desempenha um papel fundamental, o que poderia levar o rei a compilar uma coleção dos milagres em língua vernácula, se não sua própria devoção? Deixamos tal hipótese em aberto.

Segundo Brea o conceito de milagre:

nos pone en contacto, por su propia designación, con el concepto de ‘prodigio’ o ‘maravilla’, puesto que, aunque las “maravillas” de la evolución lingüística presenten hoy resultados aparentemente bien diferenciados, *milagro* y *maravilla* tienen un origen común: el verbo latino *mirari* ‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adjetivo *mirus* ‘asombroso, extraño, maravilloso’³⁰³

Como forma literária, o milagre é, portanto, uma narração breve em torno de um feito extraordinário, relacionado ao culto, um santo ou santuário bem determinado, referido a um beneficiário identificável, sincero e agradecido que expressa seu reconhecimento manifestando publicamente a graça recebida diante de uma autoridade. Afonso X se via, então, na função de expressar e divulgar sua devoção. Supunha-se que o milagre fosse uma virtude de Deus que atuava através um santo, transformando uma situação negativa ou resolvendo um conflito, o que se percebe com muita facilidade no conjunto das CSM e não só na poesia: a literatura sobre milagre foi majoritariamente escrita em prosa, em latim, durante a Idade Média, possivelmente porque está legitimada pelos próprios evangelhos que contêm os milagres realizados por Jesus.

A maioria dos centros de culto, também são rodeados de histórias de milagres, promovendo atração ao local e terão reflexo das CSM. Nas cantigas que tratam da cavalaria, por exemplo, encontramos relatos de milagres ocorridos em Rocamador, Santa

³⁰² BREA, Mercedes. *Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria*. Universidade de Santiago de Compostela. IV Semana De Estudios Alfonsies. Alcanate IV [2004-2005], [269 - 289] p. 271.

³⁰³ Ibid. p. 271

Maria do Porto entre muitos outros lugares de peregrinação. O milagre é parecido com o *exemplum* pois ambos têm uma finalidade moralizadora, no entanto, segundo a autora, no milagre há um destaque maior na ação do Santo através da intervenção divina. Da mesma forma que na Idade Média as pessoas desfrutavam do relato das canções de gesta e de heróis épicos, os fiéis, portanto, acostumaram-se ao relato de feitos admiráveis. Nestes, sempre há um esforço de expressar detalhes para de certa forma comprovar sua veracidade.³⁰⁴

Através da análise da CSM 63, no entanto, além do teor moralizante, nos deparamos com uma possível quebra de paradigma no medievo. Nesta cantiga Santa Maria cumpre a função de cavaleiro, disfarçadamente pega em armas, mata mouros e luta na guerra, ela, mãe de Deus, ainda que de maneira indireta também guerreia, ressaltamos que não se trata de São Jorge, nem São Tiago Matamoros, mas Maria que vai à guerra! A décima quarta estrofe informa que nunca nenhum cavaleiro lutou daquela maneira:

*E tanto fezéstes por gãardes prez,
que ja cavaleiro nunca tanto fez
nen sofreu en armas com' aquesta vez
sofrer fostes vós polos mouros vencer.*³⁰⁵

Jesus Montaya Martinez também irá interpretar a CSM 63. Para o autor, nesta cantiga de milagre, a Virgem enviou um cavaleiro celestial para lutar no lugar de seu cavaleiro, livrando-o da vergonha. Em nossa análise, oferecemos uma visão alternativa à do consagrado pesquisador. Discordamos quando o autor toma a CSM 63, como um exemplo do modelo de cavaleiro que apresentava virtudes cavalheirescas previstas na II Partida de Afonso X que são: *ardido, valente, bom com as armas*:

Por ejemplo, se predica de los caballeros su «franqueza» y ~<ardidez>.
Es decir, (...)y la «valentía» o ardor en la batalla. Corno en aquel caso del
caballero de la cantiga 63.³⁰⁶

³⁰⁴ Ibid. p. 274

³⁰⁵ CSM 63

³⁰⁶ Montoya Martínez, Jesús. *La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X*. Revista de Filología Románica, no. 14.2 (1997), 299-313; rpt in J. Montoya Martínez, Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X (Murcia: Real Acad. Alfonso X el Sabio, 1999), 163-185.

De fato, estas virtudes estão escritas no início da cantiga, em concordância com os valores propostos na *Segunda Partida*. Jesus Montoya Martinez estabelece a CSM 63, portanto, como exemplo da divulgação da virtude da valentia. Contudo, ao tomarmos o texto completo da CSM 63, incluindo seu final surpreendente, pode-se deduzir que apesar da valentia em combate estarem estampadas nas primeiras estrofes, o milagre cantado mostra que a cantiga é um elogio à fé, fidelidade, submissão à Virgem e devoção à missa onde a força de Santa Maria vale mais do que a do cavaleiro na guerra, como é possível observar na 14ª estrofe que nos diz: “nunca antes guerreiro algum suportou tantos golpes”³⁰⁷. Nesse sentido, num contexto onde Afonso X estava descontente com sua nobreza, é mais razoável que o rei exalte Maria e não a virtude cavaleiresca. O rei elogiava aqui a fidelidade muito mais do que a *ardidez*/valentia.

Numa primeira análise da CSM 63, observamos que o monarca irá se remeter ao passado ao expor uma importante batalha da Reconquista. Nesta narrativa, o protagonista é um guerreiro ímpar que jamais quis ter paz com os mouros. Quando *Almançor* ataca *São Estevão de Gormaz*, guardada pelo *Conde de Castela Don Garcia* no século X, o cavaleiro oferece sua participação na hoste para ir ferir os mouros. Antes de ir para batalha decide ouvir três missas ministradas em homenagem à Santa Maria, após se arrepender dos pecados, chega atrasado na batalha. Desesperado roga para que a Virgem o guarde da vergonha, monta em seu cavalo e dirige-se rapidamente ao encontro do conde, que irá lhe dizer³⁰⁸:

*Ca se vos non fossedes, juro par Deus
que vençudos foramos eu e os meus;
mais tantos matastes vos dos mouros seus
del rei Almançor, que ss' ouv' a recreer*³⁰⁹.

Este ponto da cantiga é surpreendente: o Conde parabeniza o cavaleiro pela decisiva e corajosa atuação em combate. O clímax do poema é a reviravolta que se dá com o milagre do qual o cavaleiro é merecedor, graças à sua fé que se sobrepõe à coragem.

³⁰⁷ CSM 63. Tradução nossa.

³⁰⁸ SOKOLOWSKI, M. *Identities, culture and politics in the cantigas de Afonso X o Sábio (1252-1284)*. Revista Vernáculo, v. 1, p. 110-132, 2015.

³⁰⁹ CSM 63

No entanto, foi Santa Maria a responsável pela vitória. Tal cantiga, estava, portanto, em consonância como o projeto mariano e centralizador do rei; A fim de complementar este estudo, vemos que este mesmo milagre também é divulgado pela *Crónica de Afonso X* onde:³¹⁰

hay también elementos nuevos y mucha más información: en primer lugar se da el nombre del lugar de la batalla, Cascajares, que es de donde vienen los moros desde Gormaz.³¹¹

A Crônica irá nos fornecer o nome do cavaleiro: *Fernán Antolínez* que segundo a narrativa, quando se dirigia na manhã de Páscoa para se juntar às fileiras do conde de Castela, permaneceu na missa para pedir a proteção de Nossa Senhora. Durante a batalha, na falta do cavaleiro, um anjo do céu tomou sua forma brandindo suas armas brilhantes abatendo os infiéis na passagem de *Vado da Cascajar*. De fato, os árabes a consideravam um importante núcleo cristão e foi local de diversos conflitos militares ao longo do século X e XI. Para o autor, Afonso X imortalizou tal lenda ao incluir nas Cantigas de Santa Maria, enquanto a Crônica oferece novas informações:

(...) Dos datos nuevos ofrece este testimonio: en primer lugar el nombre del «campeón de la misa», Fernán Antolínez, y el número de bajas en el combate: quince mil por parte de los moros y cuatrocientos en las filas cristianas.³¹²

A Crônica de certa forma dialogava com a cantiga. Para J. Enrique Duarte, tal tema irá manifestar-se ao longo da História da Literatura espanhola, por exemplo, na obra de Calderon de La Barca que no século XVII irá também ressignificar esta história, com “La devocion de La missa”. Até hoje a lenda conta com novas variações que foram acrescentadas à original. O autor também percebe que as CSM bebiam das tradições e

³¹⁰ Alfonso X, *Primera crónica general de España. Que mandó componer Alfonso el Sabio y que se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. R. Menéndez Pidal y A. G. Solalinde, Madrid, Gredos, 1955, 2 vols. APUD. DUARTE, J. Enrique. "La devoción de la Misa": tradición y evolución de un mito nacional desde Alfonso X hasta Calderón / J. Enrique Duarte innovación y legado : actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), New York [etc.], Peter Lang, 2001, pp.143-162

³¹¹ DUARTE, J. Enrique. Op. Cit. p. 152.

³¹² *Ibid.*

relatos locais, e afirma que diferente das Crônicas constituíam uma expressão muito mais pessoal e direta do monarca:

La mayor parte de las *Cantigas* refieren milagros que se encuentran dentro de una tradición europea, como el caso de la *Cantiga* 63, aunque también utilizó muchos asuntos locales e inventados. (...)A pesar de que no he encontrado ningún relato anterior a esta *Cantiga*, las características de la leyenda están ya fijadas y van a aparecer así, aunque con pequeñas variaciones, a lo largo de la tradición literaria³¹³

A partir destas considerações, percebemos um dado concreto quanto a recepção da obra. A lenda registrada por Afonso X na CSM 63 como milagre de Maria irá ser absorvida pela sociedade castelhana, de forma que Calderon de La Barca irá escrever no século XVII uma peça sobre tema, que comprova a circulação desses milagres e sua divulgação ao longo dos séculos. Acrescentamos que os elementos melódicos da música transcrita do manuscrito da CSM 63 são inquestionavelmente mais alegres que os da CSM de louvor nº 10, por exemplo.³¹⁴ O tom alegre da cantiga ressalta a surpresa e maravilha advinda do Milagre. A CSM 63 recupera, uma lenda antiga da Região de *São Esteban de Gormaz*, possivelmente atribuída ao próprio São Tiago que teria enviado um anjo para lutar no lugar do cavaleiro. Levantamos a hipótese de que Afonso X consagra um antigo relato, atribuindo-o à Maria. Essa tradição popular, ressignificada, irá revigorar nosso debate sobre a figura de Maria e a natureza de seus milagres no século XIII.

Durante aproximadamente 32 anos, de reinado, Afonso X contribuiu para criar e consolidar uma imagem de Maria, portanto, o discurso não é e não poderia ser homogêneo. Ao recorrer à música, a musa das Artes, em devoção a Deus e à Virgem Maria, o rei expressava sua fé íntima, fatores estes que fazem desta obra um tesouro para historiografia, pois expressa sentimentos como desespero, raiva e amor. Ajuda-nos a compreender as relações de poder, e entender melhor o próprio ser humano deste período, seja cavaleiro ou rei, todos plurais, heterogêneos, homens de carne e osso que tinham

³¹³ DUARTE. Op. Cit. p. 144.

³¹⁴ Nossa análise musical é baseada na leitura dos fac-símile e suas transcrições. A lista de links de vídeos para ouvir, e indicação de CD's no fim da dissertação servem de certa forma para orientar o leitor. As gravações em alguns casos, propõe uma fidelidade ao manuscrito apesar da liberdade artística. A análise que fazemos aqui se baseia, portanto na leitura dos fac-símile, ainda que em alguns casos, coincida com gravações atuais.

através das cantigas uma forma de expressão de seus medos e de sua fé que hoje buscamos compreender através da História.

6.2. CONTEXTO DE FRONTEIRAS: O PAPEL DA CAVALARIA CASTELHANA E O PROTAGONISMO DAS ORDENS MILITARES NA RECONQUISTA

Raimundo Lúlio irá afirmar no século XIII que a maior amizade existente deve se dar entre clérigos e cavaleiros, pois os primeiros têm o poder de os afastar do pecado. As ordens militares seriam a perfeita conjugação desta concepção guerreira-cristã.³¹⁵ Ofício de cavaleiro é ter castelo e cavalo para guardar os caminhos e defender os lavradores, vilas e cidades, enfim, manter em justa harmonia as suas gentes, como se fossem braço armado da Igreja.³¹⁶ Segundo esta concepção, abaixo dos reis, estariam todo o corpo da nobreza, auxiliado por seus cavaleiros e diversas ordens de cavalaria. Além disso os pretendentes a cavaleiros deveriam ser ricos, para poderem possuir todo o armamento necessário ao seu ofício.

Nesse sentido, eram vários os locais de peregrinação citados nas CSM, temos os franceses mais próximos, entre eles Sant Michel na Bretanha, Rocamadour, Toulouse, Lyon, Ródano, Troyes, Poitier, entre outros. Junto a estes santuários existiam muitos outros produtores de milagres na Península Ibérica, como Montserrat, Vila Sirga e Santa Maria de Salas, este último era um local onde se venerava a imagem da Virgem, pela qual se tinha devoção em todo território peninsular, o que explica a atribuição de Alfonso X a mais de uma quinzena de cantigas a este santuário, com diversos argumentos que sempre tendiam à feliz conclusão devido à intercessão de Maria³¹⁷

O costume da época, era o cavaleiro ter uma especial ligação com o local onde foi armado cavaleiro. Fernando III, por exemplo, foi armado três anos antes de ser proclamado Rei em Burgos.³¹⁸ Na CSM 292 conta-se de um milagre ocorrido após seu falecimento, que traz à tona um conhecido conceito de vassalagem espiritual à Virgem com a afirmação “sou seu totalmente”. Para Montoya Martinez:

³¹⁵ COSTA, Ricardo da. *Ramon Llull (1232-1316) e o modelo cavaleiresco ibérico: o Libro del Orden de Caballería* In: Revista Mediaevalia. Textos e Estudos 11-12 (1997), p. 231-252. Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ FONTES, Juan Torres. *Alcaraz y la cantiga CLXXVIII*, en *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, III. El Puerto de Santa María (Cádiz), 2002-2003, p.258

³¹⁸ Ibid. P. 301.

*En la praxis de aquel tiempo el caballero se sentía vinculado a aquella iglesia donde había recibido la caballería. En nuestro caso, la iglesia del Monasterio real de las Huelgas, en Burgos, construido por los abuelos de Fernando III, Alfonso VIII y doña Leonor Plantagenet y dedicada su iglesia a Santa Maria.*³¹⁹

O milagre da CSM 292, prestigiado por Afonso X, conta de um anel, que sai da mão da estátua de Fernando III, para a mão da Virgem, como reconhecimento à Santa, pois, Fernando III tinha o reino por causa de Virgem e seu filho. Já a presença de Afonso X torna-se maior, e atinge seu ápice nas cantigas que se referem ao porto de Santa Maria, sendo esse cenário, o porto em Cádiz, o último momento da produção afonsina. Vários milagres da Virgem são realizados nesta cidade. Para Montoya Martinez:

*El Puerto empezó siendo un Campamento militar, donde se aposentó la tropa y marinería que había de participar en el afamado “fecho de la Cruzada, que habría de llevarse a cabo allent la mar” del siglo XIII.*³²⁰

Para Canedo, a presença do tema da Reconquista dentro das CSM aponta para uma finalidade de cunho político. Santa Maria é entendida mais do que como uma simples aliada do Rei: é o seu apoio, o seu sustentáculo na determinação e na promoção da ocupação cristã das terras ao sul da Península³²¹. Os milagres da Virgem nas cantigas, acompanham Afonso X em sua trajetória marcada pela Reconquista, na luta e convivência com os mouros, pelo repovoamento cristão do Sul e pelas querelas envolvendo, entre outros, os da sua própria corte, o que comprova o desejo de mobilização da cavalaria para expansão. Em nossa análise o cenário da CSM 205, traz um bom exemplo, trata-se de uma escaramuça contra os mouros que estão refugiados num castelo onde os cristãos ateiavam fogo. Mongelli nos resume bem o texto da cantiga:

o cerco, vivíssimo, envolve dois importantes personagens da aristocracia laica e religiosa castelhana, fiéis a coroa em várias batalhas da

³¹⁹ MARTÍNEZ, Montoya Jesús. *La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X*. Revista de Filología Románica, no. 14.2 (1997), 299-313; rpt in J. Montoya Martínez, Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X (Murcia: Real Acad. Alfonso X el Sabio, 1999), 163-185.

³²⁰ MARTÍNEZ, Montoya Jesús. *De Santa María del Puerto a El Gran Puerto de Santa María*. Granada Alcanate VI [2008-2009], [349 - 367]

³²¹ CANEDO. Op. Cit. P. 80

Reconquista em meados do século XIII: D. Afonso Telez de Meneses, da poderosa família dos Trastâmaras, D. Gonzalo Yañez de Novoa, Grão-Mestre da Ordem de Calatrava – o primeiro acompanhado de cavaleiros ardidos e arrizados, o segundo, Em Servir Deus em mouros guerrejar se traballava.³²²

Nas esrofes da CSM 205 se ressalta o valor da “*oraçon*” que está no estribilho. A complacência divina, embora os beneficiados fossem pagãos convertidos:

*Oraçon con piadade oe a Virgen de grado,
e guard' á de mal por ela o que ll' é encomendado.*³²³

Para a autora o ritmo agradável de versos heptassilábicos graves parece responder ao anseio de Afonso X, que espera convencer o auditório: *vos rogo que m ouçades*.³²⁴ Nossa análise está perfeitamente de acordo com a de Mongelli, acrescentamos que, no entanto, a atuação da Ordem de Calatrava na cantiga tem especial destaque, esta foi fundada em 1153, cujo nome se deve ao fato de terem sido pela primeira vez reunidos para defender a fortaleza de Calatrava, auxiliando os templários em dificuldades. O papel dos cavaleiros nestas cantigas vai além de valentes e “*ardidos*”, eles acreditavam na oração acima de tudo e saíam vitoriosos unindo, portanto, duas virtudes muito importantes: fé e valentia. Nas últimas cobras, demonstram clemência por uma mãe moura e seu filho que ardiam nas chamas do castelo incendiado, o que também denota uma estima pelo papel de mãe nas cantigas. Das 13 Cobras da cantiga citamos aqui a 3ª e a 4ª.

*Na fronteira un castélo de mouros mui fórt' avía
que combateron crischãos que saían d' açaría
Ucres e de Calatrava con muita cavalaria;
e éra i Don Afonsso Têlez, ric-óme preçado,*

Que tragía gran companna de mui bõos cavaleiros,

³²² MONGELLI. *Op. Cit.* P. 359.

³²³ CSM 205

³²⁴ MONGELLI. *Op. Cit.* P 360

*ardidos e arrizados, e demais bõos guerreiros
e almogavares muitos, peões e baasteiros,
per que o castélo todo muit' aginna foi entrado.*³²⁵

Nosso objetivo é destacar o elogio aos cavaleiros, neste contexto em específico de *Reconquista*, onde o rei necessitava da participação das ordens militares nas lides do reino. Nesse sentido, as CSM constituíam um apelo especial a estas ordens.

Já na CSM 345 o rei sonha com a tomada de Jerez onde Santa Maria lhe pede auxílio para resgatar a cidade, que é miraculosamente salva dos mouros. Sabemos que durante seu reinado, Afonso X empreendeu uma campanha contra Jerez que havia parado de lhe pagar os tributos,³²⁶ e que a região foi palco de diversos conflitos. De modo geral, Afonso X durante seu reinado não teve paz, tendo que atender a diversas demandas e mediar conflitos internos e externos, natural que recorresse à fé e devoção à Maria durante os períodos conturbados.

Ainda na condição de primogênito herdeiro, Afonso X sempre apareceu muito publicamente e participou da tomada de várias praças ao Sul da Península. A primeira *Crônica Geral* alude a sua participação em 1231 ao lado de Alvar Perez de Castro, na famosa incursão contra Jerez, onde derrotam Ibn Hud, talvez por isso a repercussão deste episódio nas cantigas, por exemplo, na CSM 345 que tem como epigrafo “ *Como Santa María mostrou en visón a ñu Rei e a ña Reínnna como avía gran pesar porque entraron mouros a sa capéla de Xerez.* ” Nesta cantiga o rei aparece lado a lado aos cavaleiros durante a batalha.

Já em 1240, com 19 anos, Afonso X assumiu publicamente a posição de herdeiro e deu terras a seu companheiro de armas Nuno Gonzales de Lara. Em meados de 1255 Don Enrique e os nobres exilados iniciaram de forma simultânea hostilidades, produzindo roubos e mortes, consequência da nova geração de nobres que acompanhavam Afonso X que contribuirá para a tensão entre os Haro e os Lara.

O clima hostil e de conflitos internos do reino, fazia com o que Rei recorresse com frequência às ordens militares. Ainda assim, amizade entre Afonso X e Nuno Gonzales de Lara é citada nas CSM, conforme veremos na quinta estrofe da CSM 345:

³²⁵ CSM 205

³²⁶ JIMENEZ. Op. Cit. P 65.

*Tan fêramente, en guisa / que un ric-óme onrrado
 muito, que dentro jazía, / e Don Nun' éra chamado,
 con péça de cavaleiros, / foi de tal guisa coitado,
 que al Rei enviou lógo / que o mandass' acorrer*³²⁷

No contexto de descontentamento geral da nobreza, o rei necessitava de homens de confiança e era natural que celebrasse as histórias de combate nas *Cantigas de Santa Maria*, que em tom moralizante, não deixavam de exaltar a lealdade acima dos feitos. No entanto, a historiografia nos mostra que Nuno Gonzales de Lara irá tomar partido nos sublevados na revolta da nobreza contra Afonso X. Para Olga Písnitchenko ao estabelecer a moral cavaleiresca ao rei e todos os guerreiros:

cria-se uma nova ordem social, onde os ricos-homens não se podem mais ver como os adversários de rei, já que estão sendo incluídos no mesmo estado que ele, mas onde este próprio é a cabeça. Esta ordem social os une pelo vínculo colocado como natural – que é cavalaria. A cavalaria não é mais um ofício, mas a mais alta dignidade, aquela em que todos os nobres se encontram, e a partir da qual constroem uma imagem legal. Todavia não são os cavaleiros que são enobrecidos, é a nobreza que se integra a cavalaria que é apresentada como uma das três ordens sociais.³²⁸

Ainda assim, as ordens militares a partir de 1275, bem como as cidades fronteiriças, foram caindo paulatinamente nas mãos da aristocracia castelhana, que usou suas propriedades para guerras civis reduzindo sua capacidade bélica frente aos muçulmanos. Ante essa politização das ordens militares os reis replicaram intensificando seu controle sobre elas. Fátima Regina Fernandes sublinha que os reis da Península Ibérica durante a Reconquista lidavam com perigos imediatos, as autoridades dependiam da força militar especialmente nas regiões fronteiriças, cuja eficiência sobrepujasse qualquer condição de nascimento ou sangue. Desta forma o ofício das armas unia numa mesma empreitada cavaleiros nobres e vilãos.³²⁹

Ainda segundo autora, apesar dessa ambiguidade na condição de cavaleiro, especialmente nos espaços fronteiriços ter sido minimizada pela ação régia, cuja institucionalização crescente nos últimos dois séculos medievais promoveria a nobreza

³²⁷ CSM 345

³²⁸ PÍSNITCHENKO, Olga. *Cavalaria em Castela através das obras legislativas de Alfonso X*. 2012. p.9.

³²⁹ FERNANDES, Fátima Regina (Coord.) *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013.

de sangue a sua parceria no jogo das relações de poder, é a partir da base do poder que vai se impondo um sentimento de naturalidade que desembocaria na consciência de uma identidade e fronteira. Percebemos então a necessidade de identificar um substrato comum e diferenciá-lo do que é externo³³⁰, já que as fronteiras, conforme mostra a autora, são irrelevantes para as elites do poder baixo-medieval de acordo com suas ambições pessoais e políticas características deste contexto. O que de certa forma explica o fim do reinado de Afonso X, que mesmo através da construção de uma obra legitimadora, não conseguiu durante seu reinado conciliar interesses do rei com os da nobreza guerreira.

³³⁰ Ibidem p.42.

6.3. O CAVALEIRO IDEAL SEGUNDO AS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Difícilmente a idealização da Cavalaria na Idade Média poderia corresponder à realidade vivida. Não buscamos definir o cavaleiro real tal como era, mas sim descobrir as expectativas do período, que naturalmente convergiam para as cantigas. O cavaleiro ideal nas *Cantigas de Santa Maria* aparece como vassalo amoroso da Virgem, que a ama acima de qualquer coisa.

A CSM 312 aborda este tema de uma forma relativamente original, principalmente no tratamento do pecado da luxúria. O poema se divide em duas partes distintas: a primeira conta de uma paixão repentina de um cavaleiro por uma donzela e todos os percalços para consumir seu amor. Na sequência, a moralidade é detalhista: o cavaleiro amava Santa Maria e doa a imagem da Virgem a um Mosteiro, mas ao tentar consumir o ato amoroso com a donzela no mesmo quarto onde esteve antes a imagem da Virgem, fica impotente. O quarto pode, então, ser entendido como extensão da própria Santa e o cavaleiro, incapaz de profanar o lugar, torna-se noivo da donzela sob a benção da Virgem. Segundo a interpretação de Mongelli o castigo atua na consciência do pecador e chega sob a forma de inibição do coito,³³¹ esta cantiga, portanto, remete-nos a uma forma de controle social através da moralidade cristã, onde a impotência surge como uma forma de preservar o cavaleiro da Luxúria. Ele, por sua vez, só é merecedor do milagre por que era fremoso, arrizado, generoso e principalmente fiel:

*Esto foi dun cavaleiro / que apóst' e fremos' éra
e grand' e muit' arrizado, / e a maravilla féra
amava Santa María, / e por séu amor fezéra
fazer ãa sa omagen | de mui nóbr' entalladura.³³²*

Em nossa análise encontramos várias vezes o adjetivo de *Formosura*, geralmente colocado junto a outros atributos favoráveis ao cavaleiro, a exemplo da CSM 152 e CSM 195. Para Montoya Martinez, são qualidades da gesta típicas do amor cortês que não serão

³³¹ MONGELLI Op. Cit. p. 399.

³³² CSM 312

citadas nas Partidas de Afonso X ou em qualquer outra obra jurídica. Segundo o autor ainda:

San Bernardo, por el contrario, menospreciaba al caballero mundano, a quien le echaba en cara el cuidado excesivo de su cabello y de sus manos, sus amplias y delicadas camisas, y les increpaba³³³

As cantigas traziam esta qualidade, dentro de um contexto maior de moralização e merecimento aos milagres de Maria, são antes de tudo exemplo aos cavaleiros de que não basta ser *Fremoso* ou ter *apostura*. Afonso X ao mesmo tempo em que criticava a classe guerreira, também propunha modelos de conduta para estes mesmos cavaleiros. Neste mesmo sentido, na CSM 69 a Virgem aparece como uma linda donzela realizando assim uma transferência do ideal de amor, no processo chamado “marianização do amor cortês” onde o valor maior era louvar a Virgem acima de qualquer dama. Já na CSM 148 Santa Maria salva o cavaleiro de ferimentos mortais³³⁴. O refrão que evoca a virtude da lealdade, que o faz merecedor do milagre da Virgem:

*De mui grandes periglos / e de mui grandes maes
guarda Santa María / os que lle son leaes*³³⁵

A técnica paralelística utilizada nestes poemas dá forma circular à cantiga, oferecendo um significado simbólico que transforma a narrativa factual num episódio mítico e vice-versa. A própria realidade se funde com o mito influenciando a percepção do mundo dos ouvintes, reforçando a crença em uma ordem espiritual num período em que as incertezas em relação ao material eram uma constante. Esse sentimento de incerteza se traduz em várias narrativas de milagres da Virgem, que traz soluções a situações da vulnerabilidade do favorecido, como o tema de libertar cavaleiros ou soldados da prisão. Na CSM 301, por exemplo, a virgem liberta e salva um escudeiro que já tinha perdido qualquer chance de sobreviver e só resistiu pois manteve a fé e fidelidade

³³³ MARTINEZ, Montoya. Op. Cit.

³³⁴ SOKOLOWSKI, Mateus. *Por Santa Maria! A fina flor da cavalaria nas cantigas de Afonso X (1252 – 1284)*. Monografia apresentada para obter o título de graduação em História pela Universidade Federal do Paraná. Sob Orientação de Marcella Lopes Guimarães. 2010.

³³⁵ CSM 148

à Virgem. Este mesmo tema também será celebrado na CSM 158 onde destaca-se a qualidade da astúcia no cavaleiro “*bõo d' armas e de mannas*” na primeira esfrofe:

*E de tal razôn vos quéro contar un mui gran miragre, que fez por un cavaleiro
bõo d' armas e de mannas e en servir un ric-óme cuj' éra, mui verdadeiro;
e foi pres' en séu serviço, e en cárcer tẽevrosa
o meteron e en fêrros, como gente cobiiçosa*³³⁶

No entanto, nesta cantiga, não é somente destreza ou a astúcia do cavaleiro que o salva na prisão, mas sim sua devoção à Virgem. Cada qualidade, vinha então associada à fé que o tornava o personagem merecedor do milagre. Ainda assim, apesar de exaltação da fé cristã, as CSM são antes de tudo um projeto heterogêneo. Afonso X ao compilar as narrativas de milagres da Virgem, chegou ao ápice de um longo processo de sincretismo entre razões cristãs e pagãs.³³⁷ Na CSM 121 um cavaleiro recebe a proteção da Virgem, após oferecer uma Guirlanda de Flores, objeto que remonta a costumes do universo pagão. Além disso, Montoya Martínez irá ressaltar a presença da matéria de Bretanha no conjunto das CSM, o que remetia a uma tradição familiar, que procederá de Leonor, filha de Enrique II Plantageneta e esposa de Afonso VIII, nobre que teria trazido a *Historia regurn Britanniae* para a Península.³³⁸ Afonso X tinha, portanto, conhecimento dos temas arturianos, tanto que os divulgou nas *Cantigas de Santa Maria*. Ainda para o autor:

En las Cantigas de Santa María se califica al caballero como: «hombre de prez», «franco», «ardido» y «aterrador»; y también «hermoso» y «enamorado». Virtudes mundanas que, en resumen, vienen a coincidir con aquellas que se proclaman en las novelas artúricas, en primer lugar, y en los libros de caballería³³⁹

Para Montoya Martinez os valores propostos sobre a cavalaria são, portanto, similares aos da tradição francesa, derivados de novelas de Chrétien de Troyes (escritas aproximadamente entre 1165 y 1185). No entanto, atentamos aqui a uma realidade

³³⁶ CSM 158

³³⁷ CANEDO. Op. Cit. p 16

³³⁸ MARTÍNEZ, Montoya Jesús. *La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X*. Revista de Filología Románica, no. 14.2 (1997), 299-313; rpt in J. Montoya Martínez, Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X (Murcia: Real Acad. Alfonso X el Sabio, 1999).

³³⁹ Ibid.

ibérica, onde se idealiza nas cantigas que, acima de tudo, os cavaleiros devem exercer a virtude da lealdade, que de certa forma traduz a desconfiança justificada do rei autor para com seus cavaleiros. Nesse mesmo sentido, Ulisses Tadeu Vaz de Oliveira irá discorrer acerca da tradição pedagógica na preparação do nobre medieval e sua relação com as formas de expressão do lirismo trovadoresco, em especial o ibérico dentro da tradição de trovador, recomendava-se ao nobre ouvir e compor cantigas.³⁴⁰

A icônica CSM 45, nos traz alguns destes aspectos. Através da humildade, arrependimento, fé e castidade, um cavaleiro torna-se merecedor de um milagre da Virgem. No entanto, a cantiga ressalta em primeiro lugar que o cavaleiro era “fidalgu' e rico sobejo, mas éra brav' e terreiro / sobervios' e malcreente, que sól por Déus un dinneiro.”³⁴¹ Para Montoya Martinez, bravura seria:

una cualidad que podríamos denominar estratégica, pues suponía que el caballero debía emplear todo cuanto pudiera producir una gran dosis de amedrantamiento en el enemigo, como medida previa para vencerlo. En tiempos de paz, sin embargo, la voz responde al tenor reverencial y al miedo que infundían con su presencia armada o con sus exigencias. Este es el caso de la cantiga. en la que se nos muestra um «feroz» caballero, que infringe severos castigos a sus siervos y vasallos.³⁴²

Ou seja, mesmo o mais feroz, pode se submeter e deve se submeter à Virgem. A cantiga que inicia, com o cavaleiro, rico, bravo, soberbo, surge com um aviso, de que a deus agrada o arrependimento, e que sempre há tempo para agir para obter a redenção: a Virgem o salva do inferno graças a suas boas obras e arrependimento, e finalmente a decisão final de “*fezo séu mōesteiro, u viveu en castidade.*”³⁴³ Seria um aviso à nobreza de que, apensar de terem pecado, ainda havia a oportunidade, de jurar vassalagem à Virgem, cúmplice e protetora do rei?

³⁴⁰ OLIVEIRA, Ulisses Tadeu Vaz De. *O Fenhedor E O Precador Nas Cantigas Líricas Galegoportuguesas De D.Dinis: Uma Perspectiva Sistêmico-Funcional*. PUC – SP. Dissertação apresentada a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sumiko Nishitani Ikeda. SÃO PAULO 2007. P. 303.

³⁴¹ CSM 45.

³⁴² MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús Op. Cit. P. 312.

³⁴³ CSM 45.

6.4. O MAU CAVALEIRO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

O modelo de cavaleiro ideal só poderia fazer sentido em oposição ao modelo de mau cavaleiro. As *Cantigas de Santa Maria* têm o mérito de oferecer as duas faces desta mesma moeda.

Para Ricardo Costa, Raimundo Lulio no livro *Libro del Orden de Caballería*, escrito no século XIII, define que:

Traidores, ladrões, salteadores devem estar sob o encalço dos cavaleiros, porque assim como o machado é feito para destruir as árvores, assim cavaleiro tem seu ofício para destruir os maus homens. Logo, se cavaleiro é salteador, ladrão, traidor, e os salteadores, traidores e ladrões devem ser mortos pelos cavaleiros³⁴⁴

Isto prova que a preocupação em conter a violência desmedida destes guerreiros não era exclusiva a Afonso X. O'Callaghan irá ressaltar que os monastérios solicitavam com frequência a proteção dos homens do rei contra violência dos poderosos.³⁴⁵ Com efeito, no decorrer do seu reinado, Afonso X muitas vezes teve que enfrentar a revolta da nobreza das mais diferentes formas. Num período em que as cantigas figuravam como o meio divulgação que possivelmente teve a mais ampla difusão, era apropriado que fossem utilizadas não só como entretenimento, mas como uma importante ferramenta na mediação de conflitos entre a nobreza e o reino, atuando em conjunto com a legislação, integrando-se ao projeto de construção de uma identidade unificadora centrada na figura do Rei, pois - conforme interroga Fatima Regina Fernandes - o que se pode uma monarquia medieval, sem o apoio de sua sociedade política?³⁴⁶

Bem como nas *Partidas* de Afonso X, onde a virtude da Justiça irá ter um papel de destaque, fenômeno similar ocorre com as *Cantigas de Santa Maria*, onde a Virgem interfere nas mais diversas situações a fim fazer a justiça assim como na CSM 194, onde o beneficiado pelo milagre da Virgem é um jogral. Esta cantiga exalta a face trovadoresca do monarca e tece críticas à nobreza cavalheiresca tomada pelo pecado da inveja e da cobiça. O protagonista da CSM 194, no entanto, é um jogral da Catalunha que é salvo

³⁴⁴ COSTA, Ricardo da. *Ramon Llull (1232-1316) e o modelo cavaleiresco ibérico: o Libro del Orden de Caballería* In: Revista Mediaevalia. Textos e Estudos 11-12 (1997), p. 231-252. Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa

³⁴⁵ O'CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio. El reinado de Afonso X de Castilla*. Sevilha, Universidad de Sevilha, 1999, p. 94.

³⁴⁶ FERNANDES, Fátima Regina. *O Poder do relato da Idade Média Portuguesa: A Batalha do Salado de 1340*, In Guimarães, Marcella Lopes (org.) Por São Jorge! Por São Tiago! Batalhas e narrativas ibéricas medievais – Curitiba. Ed. UFPR, 2013, p. 116.

pela Virgem de um roubo e ataque mandado por um cavaleiro como mostra a primeira cobra (estrofe):

*Dest' avo un miragre en terra de Catalonna
dun jogar que ben cantava e apost' e sen vergonna;
e andando pelas cortes, fazendo ben ssa besonna,
a casa dun cavaleiro foi pousar cobiçoso*³⁴⁷

Trata-se de um poema de 10 cobras (estrofes), no qual o esquema de rimas é de AA no refrão e BBBA em todas as cobras. Quanto à rima final de cada verso, é o tipo mais corriqueiro de *zejel*, que consiste de um dístico aa, sucedido por uma estrofe composta de três versos monorrimos (bbb) e um quarto que rimava com o estribilho (ou refrão). Portanto, o trecho que mostramos é um exemplo perfeito deste tipo simples de *zejel*³⁴⁸ (aa / bbba) - ou, no caso, oso oso / onna onna onna oso, cujo estribilho é:

*Como o nome da Virgen é aos bõos fremoso,
assí é contra os maos mui fórt' e mui temeroso.*³⁴⁹

Para Manuel Pedro Ferreira, o papel dos estribilhos e refrãos repetidos, sobretudo quando se tratava de trechos com ritmo e musicalidade intensas, era o de fixar a mensagem fundamental e fixá-la na memória dos ouvintes. Neste caso, fica claro que o nome da Virgem é formoso aos bons, enquanto, contra os maus é forte e temeroso. O poder do nome da Virgem é guiado pela justiça divina e está de acordo com a fé e merecimento de cada fiel. Quem recebe o milagre nesta cantiga é o Jogral, segundo Ferreira, o Rei entendia que o termo Jogral deveria ser aplicado aos músicos da corte, que além de cantar para divulgar as cantigas e trazer novidades deveriam presumivelmente

³⁴⁷ CSM 194

³⁴⁸ Era uma forma poética e musical popular no al-Andaluz, geralmente executada por músicos mouros, e muito popular no mundo árabe bem como nas monarquias cristãs que contratavam estes músicos. Na sua forma mais típica, consiste num estribilho de dois versos, ao que se seguem 3 mono-rimas (mudança) e um quarto verso (volta) que rima com o estribilho, e que anuncia a sua repetição. A distribuição da rima é a seguinte: AA (estribilho), BBB (mudança), A (volta) e repetição do estribilho. Em resumo: AA-BBBA, AA-CCCA, AA-DDDA.

³⁴⁹ CSM 194

tocar algum instrumento³⁵⁰. A função social da música, no caso a CSM 194 mostra que o Jogral em desempenho de sua função, torna-se mais digno que o cavaleiro ladrão. Provavelmente esta cantiga refletia um contexto de corte de gastos, segundo O'Callaghan, nas Cortes de Valladolid de 1258, já no início do seu reinado, Afonso X tentou conter os gastos da corte, inclusive os com alimentação que estavam altíssimos, bem como as roupas de sua nobreza e o número de jograis e soldadeiras³⁵¹.

Essa política centralizadora e de corte de gastos teve eco nas cantigas que criticavam a cobiça e avareza da cavalaria, bem como o excesso de bens de alguns segmentos da nobreza. A CSM 194, por exemplo, critica justamente a cobiça de um nobre cavaleiro. Em sua última estrofe canta-se sobre um jogral que expressa sua gratidão por ter sido resgatado por um milagre de um saque feito por cavaleiros, que em vez de protegê-lo, tentam roubá-lo:

*O jograr sse foi sa via, dando mui grandes loores
aa Virgen groriosa, acorro dos pecadores:
e quantos aquesto oyron, os grandes e os mores,
teveron este miragre por nobr' e por piadoso.*³⁵²

Nesse sentido, procurando observar a maneira pela qual o pensamento político afonsino é revelado em sua obra, Marina Kleine analisa as imagens do *rex christianus*, cujo poder provém de Deus, do *rex iustus*, cuja função é administrar a justiça em seu reino, e do *rex sapiens*, que dispõe da virtude e do conhecimento necessário para governar. Dentro desta categoria encontramos o *rex trobador*, função que remete ao trovadorismo, a qual diferente de outras imagens reais difundidas por Afonso X, são raras entre os monarcas medievais.³⁵³

³⁵⁰ FERREIRA, Manuel Pedro, *op.cit.*

³⁵¹ O'CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio. El reinado de Afonso X de Castilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999;

³⁵² CSM 194

³⁵³ KLEINE, Marina. *El rey que es formosura de Espanna: imagens do poder real na obra de Afonso X, o sábio (1221-1284)* Porto Alegre. 2005. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas. Porto Alegre 2005. P. 208

Em oposição ao fiel jogral da Cantiga, encontramos na segunda estrofe o cavaleiro denominado por “*cotife*” que ordena a agressão o jogral:

*Que lle deu aquela noite ben quanto mester avia.
Mais da besta e dos panos que aquel jogar tragia
aquel cuteif' avarento tal cobiiça ll' en crecia,
que mandou a un seu ome mao e mui sobervioso*³⁵⁴

Esse termo merece uma atenção especial. Segundo Barros, em sua análise das Cantigas de escárnio do Rei Sábio, o autor percebe a intenção em construir a ideia de um “rei valoroso”, opondo esta ideia à imagem de *coteifes* preguiçosos e mal preparados, ou de alguns nobres covardes e infiéis que deserdaram de sua função *bellatore*.³⁵⁵ O autor demonstra que já nas cantigas de escárnio os cavaleiros vilãos são considerados inferiores aos cavaleiros nobres, o que vai ao encontro das considerações do autor sobre o diálogo existente entre o cancionero profano e o religioso. Vemos que na CSM 194 o “*coteife*” também tem uma atuação ruim, como ladrão, exigindo uma intervenção da Virgem por justiça, que pode representar inclusive a intervenção do monarca nas lides do reino:

*E logo daquel camynno mui longe o alongaron,
e do que sigo tragia nulla ren non lle leixaron;
des i que o degolassen ontre ssi o acordaron,
mais nono sofreu a Virgen nen seu Fillo grorioso.*

*E estando en perfia de qual deles o matasse,
deitaron ontre ssi sortes quen primeiro comesasse;
mas non quis Santa Maria que tal feito s' encimasse,
ca el diss' a grandes vozes: «Madre do Rei piadoso,*³⁵⁶

A mesma estrofe que rebaixa e delinea o defeito ao mostrar a crueldade dos dois homens do cavaleiro, que querem tirar na sorte para decidir quem terá o gosto de degolar

³⁵⁴ CSM 194.

³⁵⁵ BARROS, José d' Assunção. O rei-trovador e a demarcação social: as cantigas satíricas de Afonso X e sua crítica aos setores não aristocráticos da sociedade castelhana do século XIII Fólio. – Revista de Letras Vitória da Conquista v. 4, n. 1 p. 219-249 jan./jun. 2012

³⁵⁶ CSM 194.

o jogral, está em diálogo com o refrão, que enaltece e desenha a virtude fixando o atributo que se quer ressaltar, neste caso a justiça e a fé do jogral, conforme espera-se de uma cantiga de milagre de Santa Maria. Já a associação do termo “*cotife*” nesta cantiga, com a maldade, cobiça e avareza, revela um medo com relação a uma vilania que já se revestiu de poder econômico e que agora se acerca dos signos da nobreza e dos seus sinais de prestígio. A guerra diminuiu o fosso entre os estratos sociais e permitiu a ascensão de grupos intermediários que ameaçavam a exclusividade dos privilégios da nobreza guerreira. Quando um rei ou um nobre preocupa-se em chamar atenção para um *cotife*, o é porque em algum outro ponto da rede social da nobreza, vê-se ameaçada sua posição e identidade social³⁵⁷. Nesse sentido, para Miguel Aguiar:

A cavalaria era uma vocação funcional que se divide em pelo menos duas versões, reflexo da evolução da cavalaria no Ocidente Peninsular. Em primeiro lugar, fizeram -se investiduras no sentido de promover um homem ao estatuto de cavaleiro fosse ele proveniente de um estrato não nobre, ou fosse apenas um escudeiro à procura de subir na hierarquia social e honorífica. Estas cerimónias seriam dirigidas fundamentalmente àqueles que nos diplomas régios nos aparecem como *cavaleiros*, tratando-se de homens pertencentes, pelo menos desde finais do século XII e inícios do XIII, à base do grupo aristocrático³⁵⁸

Disso, concluímos que guerrear a cavalo não era exclusivo para a nobreza. Bem pelo contrário, a cavalaria vilã desempenhou um papel essencial na Reconquista no século XIII, tempo em que a difusão do ideal cavaleiresco se fez para outros segmentos. Além do mais, e no que concerne aos círculos aristocráticos, esta era uma época em que as fronteiras políticas se esbarravam nas ligações familiares. Daí a tão acentuada mobilidade entre os diferentes reinos peninsulares.³⁵⁹ Neste contexto, onde a sociedade política, muitas vezes, se confundia com a função militar da nobreza, a guerra se fazia constante. Nas últimas décadas do século XIII, os legistas da corte de Afonso X estabeleceram no livro II, título 23 das *Siete Partidas*, as características e condições nas quais se devia fazer a guerra. Em si mesma ela teria uma natureza má e uma boa, pois apesar de provocar destruição e inimizade entre os homens “quando é feita como se deve, traz depois a paz,

³⁵⁷ BARROS, José d’ Assunção. *Op.Cit.*p. 240.

³⁵⁸ AGUIAR, Miguel. *Cuadernos De Estudios Gallegos*, Lxii Núm. 128 (Enero-Diciembre 2015), Págs. 13-46. «Fazer Cavaleiros»: As Cerimónias De Investidura Cavaleiresca No Portugal Medieval (Séculos Xii-Xv). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P. 18

³⁵⁹Ibid.

do qual vem o sossego, o regozijo e a amizade”. Convém aqui, distinguir as condições da guerra justa feita com “razão e direito”.³⁶⁰ Em suma, ela deveria ser movida contra os inimigos internos e externos que ameaçavam a estabilidade do reino, ou seja, o projeto centralizador do Rei Sábio.

Para Paulo Roberto Sodré as cantigas de escárnio e maldizer não contradiziam a produção lírica amorosa e religiosa do rei; apesar de serem gêneros distintos, eram ao mesmo tempo autônomos e interligados, vista sua natureza de jogo cortês.³⁶¹ Ainda segundo o autor:

As Cantigas satíricas não apenas ou jogos lúdicos ou denúncias ou juízos moralistas, são jogos de palavras que oscilam entre a brincadeira e o testemunho lúdico de uma história, exagerando e deturpando dados, personagens e situações vistas com riso. Compondo com as demais cantigas o repertório cortês de diversão trovadoresca.³⁶²

O rei era, portanto, preocupado em regularizar o convívio e a formação cultural de sua corte. Nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, Afonso X apresenta uma crítica mais irônica através de um jogo de palavras. No entanto, queremos ressaltar aqui, que mesmo nas *Cantigas de Santa Maria*, encontram-se críticas à nobreza e outros segmentos da sociedade, ainda que de uma maneira diferente das cantigas de escárnio:

As cantigas satíricas de Afonso X e as suas *Cantigas de Santa Maria* estão em perfeita relação dialógica, da mesma forma que o rei profano está em relação dialógica com o rei sagrado — ou da mesma forma em que estão em relação dialógica os vários aspectos desdobrados da figura de “rei-sábio”.³⁶³

³⁶⁰ MACEDO, José Rivair. *Entre a Cruz e o Crescente: cristãos, afro-muçulmanos e a batalha de Las Navas de Tolosa* (1212), In Guimarães, Marcella Lopes (org.) *Por São Jorge! Por São Tiago! Batalhas e narrativas ibéricas medievais* – Curitiba. Ed. UFPR, 2013.

³⁶¹ SODRÉ, Paulo Roberto. 1962 – *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego portuguesa* –. Vitória, Edufes, 2010. p, 155.

³⁶² Ibid. P. 56.

³⁶³ BARROS, José d’ Assunção. *O rei-trovador e a demarcação social: as cantigas satíricas de Afonso X e sua crítica aos setores não aristocráticos da sociedade castelhana do século XIII*. Fólio – Revista de Letras Vitória da Conquista v. 4, n. 1. 2012

Além da função de inculcar nos cavaleiros um conjunto de valores, as *Cantigas de Santa Maria* lançavam uma série de críticas à classe guerreira, refletindo a inquietação de um monarca que não hesitou em se utilizar de seus trovadores como uma forma de poder político, pois fazia parte do repertório que o rei tinha à mão naquele momento. Porém, a cavalaria não era o único alvo das críticas ao pecado, como o da luxúria. Na CSM 206 por exemplo, conta-se de um padre que é tentado pelo demônio por uma bela mulher que respeitosamente lhe beija a mão. Na cantiga onde se aborda a amputação da mão beijada nos deparamos com o tema da automutilação que evidencia natureza fisiológica das cantigas. Tal motivo será também aplicado aos cavaleiros: um nobre corta fora sua própria língua na CSM 174 para obter perdão por blasfemar contra a Virgem.

A grosso modo, Afonso X castrava e amputava a cavalaria simbolicamente com suas cantigas. Pune a agressividade conforme nos mostra a CSM 19 onde a Virgem transforma espadas em cintas de penitência, ou seja, o rei atribui à cavalaria valores dos clérigos, no intuito de principalmente de conter estes guerreiros conforme nos mostra a CSM 336, onde Santa Maria transforma um cavaleiro que ardia de luxúria em um homem mais frio que a neve, para que ele possa dedicar seus pensamentos e sentimentos à Virgem.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa através da análise de diversos autores que se debruçaram sobre os manuscritos medievais, entre eles Manuel Pedro Ferreira e Ismael Fernandez de La Cuesta, confirmamos que a música ultrapassa em muito os limites do texto escrito e possuía um caráter funcional na Idade Média. Por meio da paixão pela música, buscamos neste trabalho historiográfico, ferramentas para pensar as cantigas de maneira interdisciplinar e descobrir como o homem medieval sentia a música. Ainda que não haja menção ao ritmo e aos arrepios causados pelas batidas do tambor, na notação musical, eles são evidenciados pela constante referência a eles nas iluminuras e não podiam ser desconsiderados. O ritmo, bem como as melodias das rabecas e flautas, não pode ser ignorado; mais do que apenas sons, provocavam uma sensação de pertencimento a uma cultura e espaço. Sabemos que a música, a comida, os estandartes, enfim, são elementos que constituem e constroem identidades com muito mais força do que fronteiras. Nesse sentido, o romance galego-português desempenhou um papel fundamental na construção de uma identidade poética peninsular que unia um público heterogêneo através da poesia.

Em nosso desafio interdisciplinar, encontramos uma solução ao levantar a hipótese de que a música pode ser entendida como jogo e o jogo pode ser compreendido como expressão autêntica da fé. Graças às contribuições de T.S Eliot, evidenciamos o tesouro que são as cantigas como objeto de estudo, que reúnem as palavras, cuja polissemia amplia a compreensão do mundo, e dos sons que, ao fazer sentir, influenciavam muito mais profundamente. Foi necessário, portanto, dar vida ao manuscrito medieval. Nesse sentido, Nikolaus Harnoncourt nos ajudou a compreender a obra através do contexto no qual ela foi produzida, ao destacar que a música medieval era criada através de um paradigma musical totalmente distinto do qual vivemos hoje.

Além do aspecto devocional pulsante da *Cantigas de Santa Maria*, levantamos a hipótese de que uma das motivações para sua escrita era mobilizar o receptor através do exemplo. Todavia, se o objetivo final de Afonso X era ser reconhecido como imperador em seu reino e conter os excessos de sua nobreza insatisfeita, a História nos mostra que o monarca incorreu numa série de insucessos. Apesar disso, teve mérito em nos deixar um grande legado cultural.

Possivelmente, Afonso X não mediu esforços para efetivar a recepção da obra para sua cavalaria e população geral. O rei via na literatura uma forma de incutir e fazer

sentir em sua nobreza uma série de valores cristãos. Sua obra jurídica e cultural comprova esse interesse de mobilizar os cavaleiros para um ideal e unidade da cristandade que traduz seu horizonte de expectativas imperiais. As *Cantigas de Santa Maria*, portanto, refletiam este universo social, não de forma literal, mas poética.

Tínhamos por objetivo mostrar um perfil mais amplo da cavalaria do que foi realizado na monografia e trazer para o debate que as cantigas de louvor também sabiam maldizer os cavaleiros. Desenvolvemos um amplo quadro para comprovar que, acima de tudo, nas *Cantigas de Santa Maria*, mostrava-se a urgência da prática da virtude da lealdade por parte da nobreza. Descobrimos também a fé visceral do homem medieval e a identidade cultural expressa através da poesia galego-portuguesa que deu forma ao culto mariano através do lúdico como a expressão mais sincera da fé.

Deparamo-nos com a surpresa da CSM 63 que narra um milagre onde Santa Maria salva um cavaleiro da vergonha, ao lutar em seu lugar. Da mesma forma que na Idade Média as pessoas desfrutavam do relato das canções de gesta e de heróis épicos, os fiéis, portanto, acostumaram-se ao relato de feitos admiráveis. O estudo do milagre em si já é fundamental para compreensão do homem medieval que sempre através da prosa ou poesia buscava confirmar sua veracidade. O interessante da CSM 63 é que ela irá imortalizar uma lenda peninsular, que no século XVII irá ser objeto da escrita de uma peça por Calderon de La Barca. Sabemos que Calderon irá influenciar profundamente escritores como Ariano Suassuna, romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta e idealizador do Movimento Armorial no Brasil. Fato é que não é difícil perceber que há uma ponte entre a música medieval ibérica e a música do Nordeste brasileiro, com sua rabeca e alfaia.³⁶⁴ Por outro lado, as cavalhadas e outras festas realizadas no Brasil celebram lendas de cavaleiros e castelos.

As conexões que os estudos das *Cantigas de Santa Maria* permitem são inúmeras e traduzem o poder da cultura, de se transformar e ressignificar. Nós brasileiros, temos a facilidade maior de ler e compreender o galego-português medieval, o que nos dá uma especial vantagem em relação a estudiosos ingleses e americanos, que com a mesma

³⁶⁴ O grupo de musica antiga da UFF lançou em 2004 o álbum “Medievo-Nordeste. Cantigas e Romances” que está disponível no link << <https://www.youtube.com/watch?v=UikpZdFqBM8> >> Acesso em 27/06/2016. Tal obra é inovadora no sentido que oferece ao público um original trabalho de interação entre a música medieval ibérica e músicas do nosso folclore, apresentando-nos cânticos medievais e algumas das suas versões que se perpetuaram no Brasil, principalmente no Nordeste.

paixão pelo tema, encontram maiores desafios para compreensão do português arcaico. Nisso, só aumenta nossa responsabilidade na contribuição destes estudos.

Nosso trabalho, está inserido antes de tudo na linha de pesquisa Cultura e Poder, e buscamos, portanto, evidenciar a relação entre a produção das cantigas e o cenário político da segunda metade do século XIII. Aqui, evitamos a teorização a priori e buscamos contextualizar a fonte e definir qual a posição que ela ocupava na história da música. As singularidades de sua escrita e instrumentos utilizados comprovam a importância da corte de Afonso X de absorver, criar e ressignificar diferentes tendências estéticas.

As propostas de Afonso X, de centralização do poder com a convocação das cortes, aumento dos impostos e, principalmente, a escrita das cantigas como elemento lúdico que além de expressar sua devoção, propunha a contenção da agressividade dos guerreiros, podem ser vistas à luz de diversas abordagens teóricas. Uma delas é a noção de processo civilizador de Norbert Elias. Para o autor, as críticas medievais referem-se ao comportamento dos cavaleiros que, entre os séculos IX e XVI, mudaram superficialmente e de forma lenta suas condições de vida. Ora, as cantigas propunham antes de tudo o autocontrole e um novo modelo de conduta e tiveram sua repercussão nos séculos seguintes, como comprova a peça *A devoção da Missa* de Calderon de La Barca. Nossa pesquisa, ao abordar um contexto específico, permite também o diálogo com o estudo dos processos históricos de longa duração em pesquisas futuras.

Ao debruçarmos sobre as cantigas descobrimos sobretudo um modelo de cavaleiro casto que ama Maria acima de tudo, tal modelo refletia a proposta das cantigas religiosas de conter os abusos cometidos pela nobreza. Evidenciamos, portanto, o diálogo entre as *Cantigas de Santa Maria* com as cantigas de escárnio, e mostramos que as primeiras não estavam isoladas do projeto jurídico do rei, refletindo as virtudes da valentia e lealdade presentes nas *Partidas*, ainda que as cantigas também façam referências a outras virtudes típicas do amor cortês como a formosura.

Os tempos de escassez de recursos também ecoavam nestes poemas que elogiavam o cavaleiro que construiu um mosteiro, ou ainda, que deu água de seu rio para os monges. Ao mesmo tempo, criticavam a avareza e maldade do cavaleiro que faz uso de sua força para roubar um jogral. Para a nobreza o século XIII foi um período de crise e de readaptação. A diminuição das lides da Reconquista teve como consequência o esgotamento desta fonte de bens frutos dos saques provenientes das guerras, constituindo

de fato um novo contexto que com ele apresentou novos desafios. As cantigas dialogavam com esta realidade e divulgavam histórias dos milagres de Maria que tinham o poder de libertar cavaleiros da prisão, manter a fidelidade de suas esposas e oferecer soluções milagrosas para os mais diversos problemas, realçando sempre a cumplicidade do rei com a Santa. Ainda assim, tal produção poética não era o suficiente para resolver a crise política do reino que resultou no isolamento do monarca ao fim de sua vida...

Nesta pesquisa, atuamos, portanto, em três frentes: a musical, literária e historiográfica e demos o primeiro passo para unir abordagens distintas da mesma fonte. De fato, não é uma pesquisa finalizada, dessa forma, para fechar o texto sugerimos que o estudo das *Cantigas de Santa Maria*, requer com efeito o trabalho de uma equipe interdisciplinar.

8. REFERÊNCIAS

FONTES:

Alfonso X el Sabio. Cueto, L.A.d., Ribera, J., & Real Academia Española (1889). *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, 1990.

ANGLÉS, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III, Barcelona, Biblioteca Central, 1958

Domínio Público. *Cantigas de Santa Maria*. Alfonso X el Sábio. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17833. Acessado em 01/08/2011.

DON ALFONSO EL SABIO. Partida Segunda y Tercera. In: *Las Siete Partidas*. Madrid: Imprenta Real, 1807, Tomo II, pp. 7-10; 12-14; 63-64; 83; 180-183; 197-204; 218-219. É possível visualizar o manuscrito original digitalizado no site da Biblioteca Nacional da Espanha no <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/>

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Miguel. Cuadernos De Estudios Gallegos, Lxii Núm. 128. Págs. 13-46. «*Fazer Cavaleiros*»: *As Cerimónias De Investidura Cavaleiresca No Portugal Medieval (Séculos Xii-Xv)*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2015

AGUIAR, Nayara. *O ESCÁRNIO DE AFONSO X OS SENTIMENTOS DE UM REI NAS CANTIGAS MEDIEVAIS*. Monografia ao Curso de História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Profª Dra. Marcella Lopes Guimarães. Curitiba, 2010.

BARBOSA, Katiuscia Quirino. *A imagem do cavaleiro ideal em Avis à época de D. Duarte e Dom Afonso V (1433 – 1481)* / Katiuscia Quirino Barbosa. Orientador: Vânia Leite Fróes. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense – Instituto de ciências humanas e filosofia, Departamento de História, 2010.

BARROS, José d' Assunção. “Diálogo entre dois cancioneiros. O trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV”. In *REVISTA LETRA MAGNA*. Revista eletrônica de divulgação científica em língua portuguesa, Linguística e literatura – ano 02 – n. 03, 2º semestre de 2005.

_____. “Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas” - *"Alethéia"*, UFG, Ano 1, vol.01, nº1, abril/maio de 2008

BLACKING. John. *How musical is man?* 6ª ed. Seattle: University of Washington Press. 2000.

BREA, Mercedes. *Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria*. Universidade de Santiago de Compostela. IV Semana De Estudios Alfonsies. Alcanate IV 2005.

CANEDO, S. A. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2005.

CAVALHEIRO. Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *SIGNUM*. Estudos. Ling., Londrina, n. 11/2, p 67-81, dez. 2008.

CESCHIN. Osvaldo Humberto Leonardi. Poesia e História nos cancioneros Medievais. *O Cancioneiro do Infância* - São Paulo: FFLCH/USP 2004

COSTA. Ricardo da. *Ramon Llull (1232-1316) e o modelo cavaleiresco ibérico: o Libro del Orden de Caballería* In: Revista Mediaevalia. Textos e Estudos 11-12 (1997), p. 231-252. Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa

COSTA, Daniel Soares da. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico* / Daniel Soares da Costa. – 2010; Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara Orientador: Gladis Massini-Cagliari

CUESTA. Ismael Fernández de La. Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María. In. Música. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Nº 10- 11 (2003 – 2004). Director: Ismael Fernández de La Cuesta. P.52

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

DIEZ, Carlos Estepa. La política imperial de Alfonso X: Esbozo de uma posible ideologia alfonsina. In VEJA, Maria Jose Hidalgo de la (ed.). LA HISTORIA EM EL CONTEXTO DE LAS CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES. Salamanca, 1989

DUARTE. J. Enrique. "La devoción de la Misa": tradición y evolución de un mito nacional desde Alfonso X hasta Calderón / J.Enrique Duarte innovación y legado : actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra. 2000.

DUBY, Georges. *Guilherme Marechal, ou, o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

_____. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*; Tradução Jônatas Batista Neto. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIOT. T.S. A Função Social da Poesia. In. *Da poesia e poetas*. São Paulo: Brasilense 1991.

ELUM, Pedro Lópes. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las "Cantigas" de Santa María*. Universitat de València, 2005.

FERNANDES, Fátima Regina (Coord.) *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013.

FERREIRA, Manuel Pedro. A MÚSICA NO CÓDICE RICO: FORMAS E NOTAÇÃO. In. COLECCIÓN SCRIPTORIUM - MADRID 2011 Alfonso X El Sabio 1221-1284 *Las Cantigas de Santa María Vol. II* Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial Madrid 2011;

FERREIRA, Manuel Pedro. Versão portuguesa do artigo “Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940 - 2010) ”, in José Mattoso (dir.), *The Historiography of Medieval Portugal* (c. 1950-2010), Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 111-29. O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010).

FERREIRA, Manuel Pedro. *Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria*. In. ALCANATE. REVISTA DE ESTUDIOS ALFONSIES VIII [2012-2013], [43 - 53] El Puerto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio. Disponível em <http://www.publius.us.es/en/alcanate>

FERREIRA, Manuel Pedro. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, VOL I. Música palaciana. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 2009.

_____. VOL II. A Música Eclesiástica. 2009.

FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*. Xunta De Galicia. Consellería De Educación, E Ordenación Universitaria, Dirección Xeral De Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro Para A Investigación En Humanidades. Coordinadora Elvira Fidalgo 2003.

FLORI, Jean. *A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média*; tradução Eni Tenório dos Santos- São Paulo: Madras, 2005.

FONTES, Juan Torres. *Alcaraz y la cantiga CLXXVIII*”, en Alcanate. Revista de estudios alfonsies, III, El Puerto de Santa María (Cádiz), 2002-2003.

FONTES, Leonardo Augusto Silva. Às margens da cristandade: os *moros d’Espanha* à época de Afonso X – 2011. il. Orientador: Vânia Leite Fróes. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal. Veja/Passagens 2002.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*, 4ª edição, Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERREAU, Alain. “Caça” in LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*/ coordenador da tradução Hilário Franco Junior. – Bauru, SP: Edusc, 2006.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos de História: o trabalho com fontes* – Curitiba: Aymará Educação, 2012.

_____. *Sintomas de renovação na poética tardo-medieval*. Será publicado em 2015. P. 20.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HUIZINGA, Johan, 1872-1945. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* / Johan Huizinga: [tradução João Paulo Monteiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – 6. Ed. (Estudos/dirigida por J. Guinsburg).

H. VAN DER WERF: "Accentuation and Duration in the Music of the *Cantigas de Santa Maria** en *Studies on the Cantigas de Santa Maria, Art, Music, and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X, el Sabio (1221- 1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year -1981 (New York, November 19-21). Co-Editors Israel J. Katz y John E. Keller. Madison, 1987, p. 223.

JARDIM, Rejane Barreto. *Ave Maria, ave senhoras de todas as graças! : um estudo do feminino nas perspectivas das relações de gênero na Castela do século XIII* – Porto Alegre 2006. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em *História*, PUCRS, 2006.

JIMENEZ, Manuel Gonzalez. *Alfonso X El Sabio*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona. Ariel biografías. 2^a. Edición. 2004.

JÚNIOR, Hilário Franco. *O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário*. Signum, Revista da Abrem, Associação brasileira de Estudos Medievais. Nº. 5. 2003.

KLEINE, Marina. El rey que es formosura de Espanna: imagens do poder real na obra de Afonso X, o sábio (1221-1284) Porto Alegre. 2005. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas. Porto Alegre 2005.

_____. "Afonso X e a legitimação do poder real nas '*Cantigas de Santa Maria*'". Anos 90 (UFRGS), Porto Alegre, v. 16, p. 51-69, 2002.

LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*/ coordenador da tradução Hilário Franco Junior. – Bauru, SP: Edusc, 2006.

_____. *Heróis e maravilhas da Idade Média*/ Jacques Le Goff, Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LOMAX, D. W. *La Reconquista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984

LAPA, Manoel Rodrigues. *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* – edição crítica e vocabulário. Lisboa: Edições José Sá da Costa, 1998.

MASSIN, Jean. *História da música ocidental*/ Jean & Brigitte Massin; Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekund, Angela Ramalho Viana. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1997.

MACEDO, Helder. GIL, Fernando. *Viagens do olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MACEDO, José Rivair. *Entre a Cruz e o Crescente: cristãos, afro-muçulmanos e a batalha de Las Navas de Tolosa (1212)*, In Guimarães, Marcella Lopes (org.) *Por São Jorge! Por São Tiago! Batalhas e narrativas ibéricas medievais* – Curitiba. Ed. UFPR, 2013.

MARTÍNEZ, Montoya Jesús. *La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X*. Revista de Filología Románica, no. 14.2 (1997), 299-313; rpt in J. Montoya Martínez, *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X* (Murcia: Real Acad. Alfonso X el Sabio, 1999).

_____. *De Santa María del Puerto a El Gran Puerto de Santa María*. Granada Alcanate VI. 2009.

MATTOS, Carlinda Maria Fischer. *A classificação dos seres no 'Lapidário' de Alfonso X, O Sábio*. Porto Alegre. 2008. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre 2008.

MATTOSO, José. *Ricos-Homens Infâncias e Cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*. 3ª Ed. Lisboa. Guimarães Editores 1998

MENDES, Augusto de Carvalho. *Os animais nas Cantigas de Santa Maria* / Belo Horizonte, 2011. Orientadora: Ângela Vaz Leão Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

MENDES, Leonora Pinto. *Trovas Sagradas de um Rei Musical*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9. Nº 102. Março de 2014. p. 42 – 47

METTMANN, Walter (ed.) (1981), *Afonso X, o Sábio (s. XIII) Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia,

_____. *Alfonso X. el Sabio: Cantigas de Santa Maria*, Clássicos Castalia, Madrid 1986–1989

MICHELS. Ulrich. *Atlas de Música, I*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. P213

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: (antologia da lírica medieval galego-portuguesa)* – São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

NASCIMENTO. Renata Cristina de Souza. “A expansão das fronteiras da cristandade no século XV: sacralidade e legitimidade do projeto político da casa de avis”. In FERNANDES, Fátima Regina (Coord.) *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba: Editora Juruá, 2013

NETO. José Borges. Revista eletrônica de musicologia Volume IX - outubro de 2005. Música é linguagem? (UFPR)

O'CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio. El reinado de Afonso X de Castilla*. Sevilha: Universidad de Sevilha, 1999

O'CALLAGHAN, J. F. *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic biography*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998.

OLIVEIRA, Ulisses Tadeu Vaz De. O Fenhedor E O Precador Nas Cantigas Líricas Galegoportuguesas De D.Dinis: Uma Perspectiva Sistêmico-Funcional. PUC – SP. Dissertação apresentada a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profª. Drª. Sumiko Nishitani Ikeda. SÃO PAULO 2007. P. 303.

PARKINSON, S. As *Cantigas de Santa Maria*: estado das cuestións textuais. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, p. 179-205, 1998a.

PARKINSON, S. The First Reorganization of the CSM. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v. 1, n. 2, p. 91-97, 1988.

PARKINSON S. *Alfonso X, the Learned. Cantigas de Santa Maria. An Anthology*. MHRA Critical Texts, 40, London: MHRA, 2015.

PEREIRA, C. R. *Participação feminina na vida religiosa na baixa idade média: a introdução tardia do milagre no culto mariano*. In: XIII Simpósio Nacional Da Associação Brasileira De História Das Religiões, 2012, São Luis. Anais do XIII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil, 2012

PETERS. Ana Paula. *De ouvido no rádio*. Curitiba 2005. Dissertação apresentada no curso de pós-Graduação em Sociologia da UFPR. Orientadora. Prof Dr Ana Luisa Fayet Sallas. Co- orientador. Prof. Dr. Marcos Napolitano.

REIS, Jaime Estevão dos. *Território, legislação e monarquia no reinado de Alfonso X, o Sábio, (1252-1283)*. Assis, 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdades de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade estadual paulista.

RUCQUOI, Adeline, *História Medieval da Península Ibérica*. Trad. Lisboa: Estampa, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 13ª edição, corrigida e atualizada. Porto Editora.

SENKO, E. C. *O projeto político de Alfonso X (1252 – 1284) em seu trabalho jurídico: “las siete partidas”* Rev. História Helikon, Curitiba, v.1, n.1, p.18-36, 1º semestre/2014

_____. *O passado e o futuro assemelham-se como duas gotas d'água: uma reflexão sobre a metodologia da história de Ibn Khaldun (1332-1406)* / Elaine Cristina Senko. – Curitiba, 2012. 208 f. Orientadora: Profª. Drª. Marcella Lopes Guimarães Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

_____. *Uma análise do ideal e da prática da Iusticia através do Prólogo da Primeira Partida do rei Alfonso X, o Sábio (1221-1284)*. In: CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa; BIRRO, Renan Marques. (Org.). *Relações de Poder: da Antiguidade ao Medievo - Relations of Power: from Antiquity to the Middle Ages*. 1ed. Vitória: Departamento de Letras UFES, 2013, v. I, p. 517-529.529

SCARBOROUGH, C. L. Autoría o autorías. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 331-337.

SILVEIRA, Josilene Moreira. *O PERFIL DAS MULHERES RELIGIOSAS EM CANTIGAS DE SANTA MARIA MINIATURAS: ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM*. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras; área de concentração: Estudos Literários. MARINGÁ 2009. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez

SMITH. Douglas Alton. *A History of the lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America. 2002. Printed in Canada.

SNOW, J. T. *Alfonso X y las “Cantigas”: documento personal y poesía colectiva*. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 159-172.

SOARES. M. L. F. *O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira: um estudo da identidade autoral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras da PUC- Rio. Orientadora Professora Dr. Barbara Jane W. Hermais. 2007.

SOLALINDE, Gárcia. *El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos*. Revista de Filología Española, V, 1918, pp. 143-179. *Apud*.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo. Ateliê editorial. 1997.

_____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ZUMTHOR, Paul – *A letra e a voz: A “literatura” medieval*/ Paul Zumthor; Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.